MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 079 1

SIEGFRIED OCHS

Der deutsche Gesangverein

III

(Haydn, Beethoven, Bruckner, Brahms)

MT
88
034
T.3

In

Max Hesses Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

---

1. **Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente** (Kleine Instrumentationslehre). 8. Aufl. geb. M. 2,20.

2/3. **Riemann, Handbuch der Musikgeschichte.** I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 3,75.

4. **Riemann, Handbuch der Orgel.** (Orgellehre.) 5. Aufl. geb. M. 2,50.

5. **Riemann, Handbuch der Musik.** (Allgemeine Musiklehre.) 8. Aufl. geb. M. 2,50.

6. **Riemann, Handbuch des Klavierspiels.** 8. Aufl. geb. M. 2,20.

7. **Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst.** 5. Aufl. geb. M. 2,50.

8/9. **Riemann, Grundriß der Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 4,20.

10. **Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel.** (Harmonieübungen am Klavier.) 6. Aufl. geb. M. 2,50.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats.) 6. Aufl. geb. M. 2,20.

12. Schroeder, Prof. Carl, Handbuch des Violinspiels. 5. Aufl. geb. M. 2,20.

13. Schröder, Carl, Handbuch des Violincellospiels. 4. Aufl. geb. M. 2,20.

14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens und Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis.) 7. Aufl. geb. M. 2,20.

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz.) 10. Aufl. geb. M. 2,80.

16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 5. Aufl. geb. M. 2,20.

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik?) 5. Aufl. geb. M. 2,20.

18/19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. (Handbuch der Fugenkomposition I. und II. Teil.) 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 4,20.

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette.) 3. Aufl. geb. M. 3,35.

21. Riemann, Handbuch der Akustik. (Musikwissenschaft.) 3. Aufl. geb. M. 2,20.

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil). 3. Aufl. geb M. 2,50.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 4. Aufl. geb. M. 2,20.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren.) 4. Aufl. geb. M. 2,20.

32. Thauer, Hans, Handbuch des modernen Zitherspiels. 2. Aufl. geb. M. 2,50.

33. Stahl, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl. geb. M. 2,50

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. Geb. M. 2,20.

(Fortsetzung am Schluß des Bandes.)

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

51 127

Der deutsche

Gesangverein

für gemischten Chor

Von

Siegfried Ochs

Dritter Teil

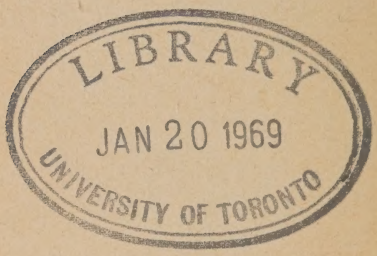
(Über die Aufführungspraxis
bei Haydn, Beethoven und Bruckner;
erklärt an Beispielen aus Werken
dieser Meister)

Max Hesses Verlag, Berlin W 15

Max Hesses Handbücher
Band 80

MT
88
034
T.3

Copyright 1926 by Max Hesses Verlag, Berlin W 15



Druck von Frankenstein & Wagner, Leipzig

Nach- und Vorwort

Seit dem Erscheinen des zweiten Bandes sind mehrere Einzelheiten zu meiner Kenntnis gelangt, die ich mitzuteilen für meine Pflicht halte, damit etwaige Irrtümer, die von jener Arbeit herrühren könnten, ausgeschaltet werden. Zunächst möchte ich auf die Bemerkung hinweisen, die sich auf eine falsche Note im Gloria der H-moll-Messe bezieht (vgl. S. 385). Als der zweite Band geschrieben wurde, war die Handschrift des Werkes zum Zwecke einer photographischen Wiedergabe aus der Berliner Staatsbibliothek nach Leipzig verliehen worden. Ich hatte angenommen, daß jenes verdächtige cis im Sopran von einem Irrtum Bachs herrührte. Es hat sich aber, nachdem das Autograph wieder an seinen Standort zurückgekehrt war, herausgestellt, daß Bach ganz richtig e geschrieben hat und es sich an der fraglichen Stelle um einen der vielen Druckfehler handelt, die wir in der Bach-Ausgabe zu beanstanden haben. Somit ist die im zweiten Band ausgesprochene Vermutung, daß die Stelle in der Partitur-Ausgabe falsch notiert sei, zur Gewißheit geworden.

Weiterhin muß es auf der Seite 218, Zeile 7, nicht heißen „der Sängerin", sondern „der Sängerinnen", was übrigens aus dem Zusammenhang fast als selbstverständlich erscheint.

Zu Seite 312, nach der 22. Zeile, möchte noch ein Hinweis auf den Takt 43 der Sopranarie gestattet sein. Auch dort geht die erste Flöte mit der Singstimme und der Vorhalt beim dritten Viertel soll diesmal ein langer sein. Zu diesem Zweck hat ihn aber Bach in der Flöte vollkommen in seinen Notenwerten ausgeschrieben. Der Unterschied in der Notierung gegen die der gerade besprochenen Stelle schließt jeden Zweifel darüber aus, wie jene wiederzugeben ist, wenn ein solcher überhaupt vorhanden sein könnte.

Endlich muß darauf hingewiesen werden, daß durch den Wegfall einiger Zeilen aus der S. 176 eine Ungenauigkeit entstanden ist. Nach der Zeile 14 muß es heißen: „Dem Bariton folgt die Altistin mit einer sehr schönen Arie, zu deren Begleitung das Violoncello piccolo vorgeschrieben ist. Da dieses Instrument fast nirgends vorhanden sein dürfte, wird man gut tun, die Figuren von den Bratschen ausführen zu lassen, falls nicht ein Spieler vorhanden ist, der sie auf einem gewöhnlichen Violoncello bei Beherrschung der hohen Lagen übernehmen kann. Das Stück für den Sopran, das auf die Altarie folgt, mag ohne besonderen Schaden für das Ganze ausgelassen werden, so daß sich an die Altarie das Rezitativ des Tenors anschließt, von dem von der 22. Zeile der genannten Seite an die Rede ist."

Der nunmehr erscheinende dritte Band des Werkes wird sich u. A. mit einer Reihe von Werken der auf Bach folgenden klassischen Periode beschäftigen. Wenn dabei, wie auch schon vorher, eine Anzahl berühmter Tondichtungen zunächst nicht Erwähnung findet, so geschieht dies wiederum im Hinblick darauf, daß

unsere Arbeit vorwiegend solchen Kompositionen gilt, an denen technisch Wesentliches gezeigt werden kann. Nach Beendigung des gesamten Werkes, das auf fünf Bände berechnet ist, sollen als Anhang eine Anzahl Stücke besprochen werden, die zwar von hoher Bedeutung für die Kunst, aber nur im geringen Maße problematisch für die Ausführenden sind, z. B.: Händels „Messias" und die hervorragenderen chorischen Schöpfungen Mozarts. Vorerst erscheint es aber angebracht, den Werken auf dem Gebiete des Chorgesangs den Vorrang zu lassen, die Neues, Besonderes für die Aufführungstechnik und deren Entwicklung in sich bergen. Solche sind, soweit die klassische Periode in Frage kommt, vor Allem die großen chorischen Tondichtungen von Haydn, Beethoven und ihren Nachfolgern. Wir werden uns demgemäß mit ihnen zuerst und eingehend zu beschäftigen haben. Wir beginnen mit der Schöpfung von Haydn, und ich beziehe mich auf den im zweiten Band, S. 11, niedergelegten Hinweis, daß selbstverständlich Alles, was im Sinne der Technik für die Schöpfung gilt, ohne Weiteres auf die Jahreszeiten und die anderen chorischen Werke des Meisters anwendbar ist.

Sodann möchte ich im Anschluß an das im zweiten Bande, S. 53, 4.—6. Zeile, Gesagte nicht unterlassen, auf die inzwischen erschienene Biographie Händels von Hugo Leichtentritt hinzuweisen, die an Reichhaltigkeit des darin niedergelegten Stoffes sich den besten Arbeiten ihrer Art zur Seite stellt.

Schließlich sei hier noch zur Kenntnis genommen, daß die Leiter von Aufführungen Händelscher Werke wahrscheinlich schon bald mit dem Ende der Schwierig-

keiten rechnen dürfen, die in Bezug auf die Erlangung einwandfreien Notenmaterials im zweiten Bande des vorliegenden Werkes ausführlich dargelegt wurden. Die kürzlich in Leipzig gegründete Händelgesellschaft will es zu einer ihrer hauptsächlichsten Aufgaben machen, die Herstellung von Chor- und Orchesterstimmen zu besorgen, die nur Händels originale Anweisungen für den Vortrag enthalten, in einem besonderen Beiwort aber Vorschläge für etwaige Kürzungen u. dgl. geben, soweit sie sich in der Praxis bewährt haben. Dadurch werden dann alle Bearbeitungen, seien sie nun unter der Flagge Chrysanders oder sonstwie erschienen, glücklicherweise überflüssig.

Die Schöpfung

von

Joseph Haydn.

Es wird, bevor wir uns mit den technischen Einzelheiten, die hier in Frage kommen, beschäftigen, am Platze sein, mit einigen Worten auf die Geschichte dieses merkwürdigen, genialen Werkes einzugehen, weil Manches aus seiner Genesis nicht ohne Bedeutung für die Art seiner Wiedergabe ist.

Die Schöpfung ist in den Jahren von 1795/98 komponiert und zwar auf eine englische Dichtung, wie auch die „Jahreszeiten". Das Textbuch war ursprünglich für Händel bestimmt gewesen. Die beiden großen Chorwerke waren für Aufführungen in London verfaßt und die Texte wurden erst nach der Fertigstellung der Partituren ins Deutsche übersetzt.

Wir erleben es häufig, daß ein Werk von Bedeutung zunächst nicht verstanden wird und sich langsam seinen Weg bahnt, oder aber, daß auf eine überschwängliche Beurteilung eine Ernüchterung folgt, so daß Tondichtungen, die anfangs mit Jubel aufgenommen worden sind, bald in Vergessenheit geraten. Hier, bei der Schöpfung, liegt der seltene Fall vor, daß eine große Komposition sofort in ihrem vollen Wert erkannt worden ist, und daß die Begeisterung, mit der

sie aufgenommen wurde, auf unabsehbare Zeit vorhält. Die Liebe für diese in größtem Umfang angelegte Kantate, die man in der Regel als ein Oratorium bezeichnet, wenn sie das auch im engeren Sinne des Wortes nicht ist, hat seit ihrem Erscheinen nicht abgenommen und das Werk erklingt in der ganzen Welt, wo immer Chorvereine bestehen und für ernste Kunst eintreten. Der Eindruck, den die Schöpfung bei ihrem Erscheinen hervorbrachte, war ein ungeheuerer; in Prosa und in Versen wurde das Werk und sein Schöpfer gefeiert, und selbst ein Dichter von der Bedeutung Wielands konnte es sich nicht versagen, seinem Empfinden in schwungvoller Weise Ausdruck zu verleihen, indem er Haydn die Verse widmete:

Wie strömt dein wissender Gesang
In unsere Herzen ein! Wir sehn
Der Schöpfung mächtigen Gang,
Den Hauch des Herrn auf den Gewässern wehn,
Jetzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehn
Und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehn.
Wie Baum und Pflanze wird, wie sich der Berg erhebt
Und froh des Lebens sich die jungen Thiere regen;
Der Donner rollet uns entgegen,
Der Regen säuselt, jedes Wesen strebt
Ins Dasein; und bestimmt des Schöpfers Wort zu krönen
Sehn wir das erste Paar geführt von deinen Tönen.
O, jedes Hochgefühl, das in den Herzen schlief,
Ist wach! Wer ruft nicht: Wie schön ist diese Erde!
Und schöner, nun ihr Herr auch dich ins Daseyn rief,
Auf dass sein Werk vollendet werde.

Eine Menge ähnlicher Äußerungen des Entzückens liegen vor, die wir hier nicht einzeln anführen können. Welchen Eindruck dieses Werk aber auch im Aus-

land hervorrief, und wie sein Ruhm den aller früheren Werke Haydns überstrahlt haben muß, dafür möge ein Beispiel angeführt werden: Im Jahre 1802 hatte sich in Paris das Gerücht von Haydns Tod verbreitet. Einer der ersten, die diese Trauerbotschaft empfingen, war Cherubini. Von tiefem Schmerz ergriffen, machte er sich sofort an die Arbeit und komponierte eine Trauerkantate auf Haydns Tod, in der von dem dahingeschiedenen Meister in keiner anderen Weise die Rede ist, als von dem Sänger der Schöpfung. Das ganze, ziemlich umfangreiche Werk ist mit Lobpreisungen Haydns in dieser Weise ausgefüllt, als wenn dieser außer der Schöpfung nichts geschrieben hätte. Cherubini war mit der Arbeit fertig, und die sehr schön ausgestattete Partitur der Kantate bereits gedruckt, als man erfuhr, daß die Todesnachricht unbegründet gewesen war. Daraufhin wurden alle noch zu erreichenden Exemplare vernichtet. Einige aber waren schon verkauft worden und sind als Seltenheiten erhalten geblieben.

Überblickt man die Haydnsche Partitur in ihrer Gesamtheit, so wird man immer wieder darüber staunen müssen, wie der Meister es verstanden hat, noch in seinem hohen Alter seine Tonsprache auszugestalten und zu vertiefen. Unter den Chorwerken aus der früheren Zeit des Meisters ist keines, das neben der Schöpfung bestehen kann, nicht nur in Bezug auf die weitausgreifende Gestaltung, sondern auch auf das echte Pathos, das bei aller Liebenswürdigkeit dieser Tondichtung innewohnt.

Ein Orchestersatz, wie die das Chaos schildernde Einleitung, dürfte kaum überboten werden können.

Das Stück ist von einer Größe, wie wir sie um jene Zeit höchstens noch bei Beethoven finden. Daß Haydn selbst die Schöpfung für das Beste hielt, was er geschaffen hat, ist bekannt. Sie ist im gewissen Sinne sein Grabgesang geworden. Als er am 27. März 1807 einer Aufführung des Oratoriums beiwohnte, war seine Gesundheit schon derart angegriffen, daß er dem Eindruck der berühmten Stelle „Und es ward Licht!" nicht mehr standhalten konnte. Man mußte ihn nach Hause tragen und er hat nie mehr der Aufführung eines seiner Werke beigewohnt.

Die Partitur ist mit einer bei unseren Klassikern seltenen Ausführlichkeit nach der dynamischen Seite ausgearbeitet. Erst bei Beethoven finden wir, besonders in seinen späteren Werken, wieder eine gleiche Sorgfalt nach dieser Richtung. Auf eine besondere Art der Steigerung, die gerade später bei Beethoven eine große Rolle spielt und bei Haydn zum ersten Male auftritt, ist bereits im ersten Band dieser Arbeit hingewiesen worden. Es ist das Crescendo oder Forte mit einem unvermittelt darauf eintretenden Piano, wie es Beethoven (um eine bestimmte Stelle zu nennen) im Trauermarsch der Eroika angewendet hat. Haydn hat dieses Ausdrucksmittel mehrfach in der Schöpfung, am auffälligsten bei dem Terzett mit Chor im zweiten Teil benutzt. Michael, Haydns Bruder, erwähnt diese Takte in einem Briefe an Griesinger mit folgenden Worten: „Die eingelegten Zettel deuten auf die Stellen, die mir vorzüglich gefallen haben. Bei den Arien usw. finden Sie keine, sonst hätte das Buch wie ein Igel aussehen müssen. Besonders schien mir die Stelle ‚und Liebe girrt das zarte Taubenpaar' sehr gelungen zu sein.

Sie werden dort und da überrascht werden, und was mein Bruder mit den Chören in der Ewigkeit treibt, ist etwas Außerordentliches.“ Wir werden später sehen, daß sich der Schlußsatz dieser Mitteilung auf die merkwürdige Dynamik bezieht, von der soeben die Rede war.

Das Autograph des Werkes ist vermutlich verloren gegangen. Wenigstens ist es mir trotz eingehender Nachforschungen nicht möglich gewesen, es in Wien oder anderen Orten aufzufinden. Auch die Antworten aus England gelegentlich mehrerer Anfragen in dieser Richtung meldeten nichts Bestimmtes; aber in Berlin ist eine Abschrift der Partitur vorhanden, in die Haydn einige besonders wichtige Vorschriften zeitmaßlicher oder dynamischer Art eigenhändig eingetragen hat, so daß wir doch immerhin über ein zuverlässiges Exemplar verfügen.

Der englische Text ist von dem Leibarzt des österreichischen Kaisers, van Swieten, ins Deutsche übertragen und es wird sich zeigen, daß gerade dieser Umstand an bestimmten Stellen des Werkes bei der Aufführung eine besondere Rücksichtnahme erfordert.

Schon beim oberflächlichen Lesen der Partitur wird es kund, daß die Haydnschen großen Chorwerke in ihrer Anlage einen grundlegenden Unterschied von denen der Bach-Händel-Periode aufweisen. Dieser beruht darin, daß das Orchester durchweg selbständig geführt ist, d. h. daß die harmonische Ausfüllung des instrumentalen Satzes durch die Orgel, die den Continuo zu übernehmen hatte, nicht mehr in Frage kommt. Der einzige, aber für das Orchester völlig belanglose Rest aus alten Zeiten besteht darin, daß das Cembalo noch seinen

Platz wie früher einnimmt. Es ist in der Partitur meist angezeigt, wo es zu spielen hat und man muß es deshalb als einen Fehler bezeichnen, wenn in manchen Ausgaben die Secco-Rezitative für das Orchester eingerichtet sind. Dadurch wird Haydns Absicht, die Tonmalereien beim Accompagnato hervorzuheben, vernichtet. Man lasse also die Secchi der Vorschrift gemäß am Klavier begleiten; dieses hat aber nicht nur da mitzuwirken, wo es von Haydn ausdrücklich vorgeschrieben ist, wie z. B. am Schluß des Rezitatives vor dem Chor Nr. 13 (Die Himmel erzählen die Ehre Gottes). Man kann es auch nach Belieben noch des Weiteren verwenden.

Das Orchester ist also nunmehr ein vollkommen selbständiger Klangkörper geworden und Haydn hat es meisterhaft verstanden, es als solchen auszunutzen und zur Geltung zu bringen. Die Art, wie er mit den Instrumenten umgeht, ist im Grunde die gleiche, wie wir sie bei Beethoven finden; jedes Instrument redet in seiner eigenen Sprache, und wir finden kaum einen Takt, der nicht die größte Meisterschaft und Überlegenheit in Bezug auf den Satz selbst und alle erwünschten Klangwirkungen aufweist. Nirgends zeigt sich das deutlicher, als in der Einleitung des Werkes, von der bereits vorübergehend die Rede gewesen ist.

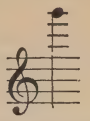
Dieses Orchesterstück, das die Partitur eröffnet, ist bezeichnet als „Die Vorstellung des Chaos". Man könnte sich die musikalische Illustration einer undurchdringlichen Öde und Wirrnis verschiedenartig denken. In unserer Zeit würde man vielleicht dazu neigen, das Chaos durch einen schwer zu verfolgenden, ausgesuchte Kakophonien in sich schließenden Satz darzustellen.

Haydn geht einen anderen Weg, der für die damalige Zeit gewiß keine geringere Überraschung bedeutete, als irgendein neuestes Orchesterstück den Hörern unserer Zeit. Er faßt nämlich den Begriff des Chaos, des Regellosen, Ungeordneten nicht von der tonlichen, sondern von der formellen Seite, was sich dadurch kennzeichnet, daß das hier in Frage stehende Tonstück die Einfügung oder auch nur die Anlehnung an irgendeine der überkommenen Formen vermeidet. Eine Zahl einzelner musikalischer Gedanken, Themen oder Motive tauchen auf; nichts davon besteht, wird verarbeitet oder festgehalten. Es ist ein völliges Durcheinander aller möglichen Einfälle, die, an sich kaum etwas Bestimmtes ausdrückend, sich nur dadurch voneinander abheben, daß sie eine starke äußere Verschiedenheit aufweisen. So kommt ein Tonstück zustande, das, in seinen Einzelheiten nicht bestimmte Dinge widerspiegelnd, doch als Ganzes tonmalerisch wirkt. Es ist nicht leicht, diesem Vorspiel bei der Wiedergabe gerecht zu werden und auch der Zuhörer, der sich nicht eingehend mit dem Werk beschäftigt hat, wird nicht ohne Weiteres wissen, was er aus der Sache machen soll. Hat man aber erst erfaßt, auf was es im Wesentlichen ankommt, dann wird man über die Genialität staunen müssen, mit der Haydn hier in einem großen Wurf, durch eine Überfülle geistvoller Einzelheiten, ein in seiner Formlosigkeit vollkommenes Meisterwerk geschaffen hat, das, ein lucus a non lucendo, bei aller Bedeutung nur den Zweck hat, das Nichts zu schildern.

Für die Wiedergabe ist es, nach dem Vorhergesagten, von der größten Wichtigkeit, daß der Dirigent sich

des Gegensätzlichen der zahlreich auftauchenden Motive bewußt wird und dieses in der Wiedergabe des großartigen Stückes zum Ausdruck bringt. Das ist aus mehreren Gründen nicht so einfach, als es aussieht. Ohne gewisse Modifikationen des Zeitmaßes geht es nicht ab, wenn Alles zu seinem Recht gelangen soll. Sogleich die Vorzeichnung, die Haydn geschrieben hat, gibt zu denken. Er verlangt 𝔠 und Largo. Über die Bedeutung dieser merkwürdigen Forderung, die scheinbar einen Widerspruch in sich selbst trägt, haben wir in Fachkreisen häufig gesprochen und gestritten. Daß das Alla breve, besonders im weiteren Verlauf des Stückes, mit dem Largo nicht unter einen Hut zu bringen ist, darüber bin ich keinem Zweifel begegnet; nur über die Art und Weise, wie man aus dem Zwiespalt herauskommen soll, sind die Meinungen geteilt. Mir scheint es, als ob Haydn das Largo als ein für das ganze Stück geltendes Zeitmaß angegeben, das Alla breve aber wohl nur zur ungefähren Festlegung des Anfangs im Sinne gehabt habe. Ich will mit dieser Auffassung durchaus nicht etwas Unumstößliches aussprechen, sondern nur versuchen, einen Ausweg aus dem Dilemma, das doch nun einmal zweifellos vorhanden ist, anzudeuten. Ich habe es mit diesem Vorspiel immer folgendermaßen gehalten:

Ein eigentliches Alla breve, d. h. eine Angabe von halben Takten, habe ich nie durchgeführt, sondern schon vom zweiten Takt an Viertel, selbst diese äußerst langsam, gegeben, etwa ♩ = 40, und auch im dritten Takt nach der Fermate noch zurückhaltend. Dann, vom vierten Takt an wieder im Zeitmaß weiter bis zum fünfzehnten Takt nach der Fermate, und nun

noch mehr zurückhaltend bis zum zwanzigsten Takt. Von hier ab in Achteln, etwa ♪ = 72. So weiter bis zu dem Takt nach demjenigen, in dem die Flöte die c-moll-Tonleiter von bis  hinaufstürmt.

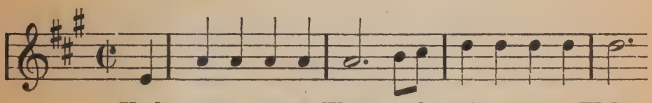
Von dort an, wo nahezu alle Instrumente die Sextole auf c hämmern, vier Takte lang wieder in Vierteln, wie zu Anfang; dann noch einmal vier Takte in Achteln, und nun wiederum in langsamen Vierteln, immer mehr zurückhaltend, bis zum Schluß des Vorspiels, d. h. zum Einsatz des Solobassisten. Dieses Alles ist natürlich dehnbar und bedeutet, das muß nochmals betont werden, nichts weniger als eine Vorschrift, da ja Zeitmaße eine Sache ganz persönlicher Art sind. Hier soll nur vor Allem darauf hingewiesen sein, daß aus dem Auftreten des Alla breve-Zeichens bei unseren Klassikern durchaus nicht unbedingt hervorgeht, daß der Dirigent halbe Takte zu schlagen hat. Wir haben das ja bereits bei Bach und Händel mehrfach gesehen, und werden weiteren Beweisen für diese Ansicht noch mehrfach bei Haydn, Beethoven und anderen Meistern begegnen. Von großer Wichtigkeit ist es aber, bei dieser Einleitung, wie bei Haydn überhaupt, die Vortragszeichen auf das Allergenaueste zu beachten. Um nur auf Einiges hinzuweisen: Die gleichsam aus dem Schlamm hervorgurgelnden Triolen des Fagotts und der Streicher im Anfang dürfen nicht, wie man es gewöhnlich hört, in der Orchestermasse verschwinden, sondern sie müssen deutlich vernehmbar sein. Ebenso ist darauf zu achten, daß der Eintritt der Hörner im

zehnten Takt nach der Anfangsfermate sehr stark und überraschend erfolgt, gerade weil hier wieder einmal ein neues Motiv ganz unvermittelt auftauchen soll. Den Holzbläsern lasse man gegen den Schluß hin Zeit zu ihren einsamen chromatischen Figuren. Der Dirigent muß hier den Orchestersolisten nachgeben. Natürlich läßt sich nicht jeder Takt eines solchen Stückes hinsichtlich des Vortrags genau festlegen. Darum hier nur kurze Hinweise.

Nach den wenigen Noten, die der Gesangssolist zu vertreten hat, gelangen wir an die Stelle des Werkes, der die Schöpfung vor allen anderen ihre Berühmtheit zu verdanken hat, an das Chorsätzchen, in dem die Erschaffung des Lichtes geschildert wird. Das kleine Stück ist schwieriger, als man gewöhnlich glaubt. Wird es nämlich der Vorschrift gemäß sotto voce, d. h. ganz leise, gesungen, so hat es seine Tücken bezüglich der Intonation. Weiterhin ist zu beachten, daß bei den Worten: „Es werde Licht" die halbe Note auf das letzte Wort besser um eine Spur kürzer ausgehalten wird, als sie es eigentlich beanspruchen kann, damit der dissonierende Akkord des Orchesters nicht in das f-moll des Chores hineinschlägt. Von der größten Wichtigkeit ist es aber, daß man vor dem fortissimo-Eintritt des ganzen Orchesters ja nicht etwa, wie es vielfach üblich ist, dem Chor ein Crescendo angewöhnt. Gerade im Gegenteil muß streng nach Haydns Vorschrift verfahren, und der Takt vor dem Orchester-Eintritt so leise als irgend möglich, ohne jegliche Andeutung des kommenden Einschlags, gesungen werden. Ob es nicht vorteilhaft wäre, beim Aufflammen des Lichtes den ersten Alt mit dem Sopran c singen, den

zweiten auf g festliegen zu lassen, will ich hier als offene Frage zur Erwägung stellen.

Die auf die erste Nummer folgende Tenorarie mit Chor gibt zu einigen Bemerkungen Anlaß. Zunächst finden wir hier wieder ein in der modernen Praxis kaum verwendbares Alla breve-Zeichen; wenigstens dürfte für den ersten Teil der Arie der Viervierteltakt besser am Platze sein. Anders nachher, wo als Zeitmaß Allegro moderato genannt ist. Von hier an sind wohl die Halbtakte handlicher. Wir finden in diesem Stück zweimal eine Chorstelle, die beginnt:



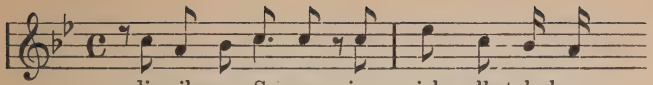
Diese Takte enthalten, wie man sie gewöhnlich zu hören pflegt, eines der übelsten Deklamationsbeispiele der gesamten Musikliteratur, und was das Merkwürdigste daran ist, die unsinnige Betonung, die sich aus dem Umstand ergibt, daß das Wort „eine" auf den guten Taktteil kommt, ist vollkommen überflüssig. Im englischen Original heißt der Text: „A new created world". Übersetzt man nun, was zweifellos richtiger und einfacher ist, als die Verdeutschung des Herrn van Swieten, das englische Original mit den Worten „die neuerschaffne Welt", so hat man einen sinngemäßen Text und schafft zugleich die falsche Betonung aus dem Wege.

Das begleitete Rezitativ des Bassisten, das auf die Tenorarie folgt, gibt zu Erörterungen kaum Gelegenheit. Zu achten ist nur auf die Durchführung des

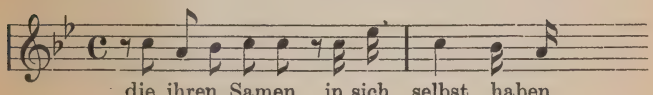
Wechsels zwischen Cembalo und Orchester, wie ihn die Partitur vorschreibt. Ebensowenig haben wir uns eingehender mit der nächsten Nummer, einer Sopranarie mit Chor, zu beschäftigen. Der Dirigent sehe nur darauf, daß in dem siebenten Takt vor dem Schluß des Stückes der Chor nicht forte, sondern höchstens mezzoforte singt. Man muß nicht vergessen, daß Haydn nie an eine so große Zahl von Sängern gedacht hat, wie wir sie heutzutage in unseren Chören besitzen und daß, wenn ein paar hundert Stimmen mit vollster Kraft ertönen, keine Solistin der Welt gegen sie ankommen kann. Es ist nur für einen Takt nötig, den Chor in Bezug auf die Kraft zurückzuhalten. Ist die

Solistin erst auf dem angelangt, dann übertönt

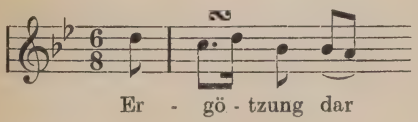
sie auch den stärksten Chor. Weder das Rezitativ, noch die Arie des Bassisten, die nun folgen, bedürfen irgendwelcher Erläuterungen. Dagegen ist es notwendig, daß wir uns mit dem Rezitativ und der Arie der Sopranistin etwas eingehender beschäftigen. Die beiden gehören zu den bekanntesten, man darf fast sagen, zu den abgesungensten Stücken, die in dem Gebiete der Chorliteratur vorhanden sind; über ihren musikalischen Inhalt brauchen wir kein Wort zu verlieren. Es sind jedoch zwei Stellen darin vorhanden, die fast immer gedankenlos heruntergeleiert werden, was bei der zweiten von ihnen um so erstaunlicher ist, als sie gewissermaßen ein Problem bedeutet. Bleiben wir zunächst bei dem Rezitativ. Im sechsten Takte heißt es dort:



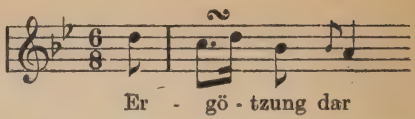
Diese Fassung, die wiederum der schlechten Übersetzung aus dem Englischen zur Last fällt, ist vom Standpunkt der Deklamation aus unzulässig. Haydn hat nach dem englischen Text ganz richtig deklamiert. Will man nun die Übertragung des Herrn van Swieten beibehalten, wie sie allgemein im Gebrauch ist, so wird man gut tun, die richtige Betonung im Deutschen dadurch herzustellen, daß man die siebente Note zum Auftakt nimmt, d. h. die Stelle folgendermaßen vorträgt:



Das Zeitmaß der Arie darf nicht zu langsam genommen werden. Häufig wird sie verschleppt, indem man nicht beachtet, daß Haydn Andante, nicht aber Adagio vorgeschrieben hat. Im achten Takte befindet sich auf dem vierten und fünften Achtel eine Notierung, die ohne Weiteres verständlich wäre, hätte Haydn nicht bei der Wiederholung des ersten Teiles dieser Arie gerade jene Achtelteile ausdrücklich anders geschrieben. Beim ersten Male



Beim zweiten Male dagegen



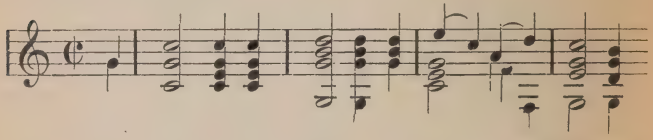
Nun wäre die Sache allerdings einfach, wenn beim zweiten Male nur die Notierung der Singstimme eine Änderung erfahren hätte; aber auch die Violinen haben nicht mehr den Vorhalt auf dem b, sondern gehen ohne Weiteres mit dem guten Taktteil auf a. Mehrere Musikwissenschaftler, von denen übrigens bis dahin keiner die Divergenz der beiden Stellen bemerkt hatte, äußerten sich dahin, daß Haydn beim ersten Male wohl einen langen, beim zweiten Male aber einen kurzen Vorhalt gewünscht habe. Ich glaube nicht an diese Anschauung. Viel wahrscheinlicher kommt es mir vor, daß es sich um eine Flüchtigkeit beim Niederschreiben der Wiederholung handelt, und daß der Vorhalt beim zweiten, wie auch beim ersten Male lang zu singen ist, wobei man dann allerdings auch die entsprechende Vorhaltnote in den Violinen einfügen muß.

Über ein kleines Rezitativ des Tenors kommen wir zu dem Chor „Stimmt an die Saiten". Dieses ist das erste in größerem Umfange ausgeführte Chorstück, das wir in der Schöpfung finden. Es besteht im Wesentlichen aus einer nach zehn Einleitungstakten beginnenden Fuge und einem freien Schlußteil. Der Chor zeigt in der Anlage den Einfluß Händels, der sich ebenso wie in der Schöpfung auch in den Jahreszeiten, und wie bei Haydn später auch bei Beethoven unverkennbar geltend macht. Händel war eben für die da-

malige Zeit der Meister aller Meister, und seinem Vorbilde zu folgen galt als fast selbstverständlich auch für die seiner Nachfolger, die ihn nach mancher Richtung überragten. Mit den Singstimmen gehen durchweg klangstützende Instrumente. Diese sind bei der starken Besetzung unserer Chöre nicht unbedingt überall erforderlich. Wir pflegen die erste und die zweite Posaune bis auf das vierte Viertel des dreizehnten Taktes, die Baßposaune bis zum neunten Takt nach dem Beginn der Fuge pausieren zu lassen, so daß sie bei ihrem Eintritt noch eine Steigerung des Klanges hervorbringt; diese und ähnliche Maßnahmen müssen natürlich dem jeweiligen Dirigenten bei Aufführungen des Werkes überlassen bleiben. Haydns Vorschrift bei der Fermate, zehn Takte vor dem Schluß der Nummer, dahingehend, daß das Orchester pausiert, während der Chor aushält, ist streng zu befolgen, und der Chor soll an dieser Stelle an Glanz hergeben, was nur möglich ist. Wie man es erreicht, daß die lang auszuhaltende Fermate in voller Kraft weiterklingt, ergibt sich aus den im ersten Band des Werkes Seite 80 gegebenen Anweisungen.

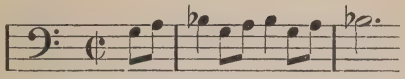
Es folgen zwei Rezitative: eines am Cembalo, das zweite mit Orchester. Die Erschaffung der Gestirne wird geschildert, und das in einer so sinnfälligen Art, daß es wohl Mißverständnisse bei der Wiedergabe hier kaum geben wird. Haydn hat bei diesem Rezitativ die Mitwirkung des Cembalo im Orchester vorgeschrieben und genau die Stellen bezeichnet, wo das Instrument einsetzt und wo es pausieren soll; darauf mag in Übereinstimmung mit dem früher Gesagten verwiesen werden. Das Rezitativ leitet zu dem Schluß-

chor des ersten Teiles hinüber, einem der bekanntesten aller Tonstücke, das in dieser Beziehung nur noch in dem Siegeschor aus Judas Maccabäus einen Rivalen hat. Die Volksstimme hat hier, wie so häufig, richtig entschieden, denn dieser Teilschluß mit seinem lapidaren Anfang



und der sich mit unwiderstehlichem Schwung entwickelnden Fuge gehört tatsächlich zu den großen Würfen, die nur einem Genie beschieden sind. Es sei den Dirigenten empfohlen, sich beim Anfang der Nummer nicht durch das verführerische 𝄵-Zeichen zu einer übertriebenen Beschleunigung des Zeitmaßes verleiten zu lassen. Das Stück muß wuchtig und breit einsetzen, kaum schneller, als unter der metronomischen Bezeichnung 𝅗𝅥 = 69. Wem es unbequem ist, dabei Halbe zu dirigieren, der gehe unbekümmert zu Vierteln über. Das ist jedenfalls besser, als wenn der Chor so lebhaft einsetzt, daß die von Haydn geforderte Beschleunigung des Zeitmaßes bei der Fuge nicht mehr möglich ist. Es dürfte nicht schaden, wenn man die Fuge gegen den Schluß hin nach und nach auch noch etwas lebhafter nimmt, als sie begonnen hat. Die Frage der Posaunen liegt ähnlich, wie in dem bereits früher erwähnten Falle. Wir pflegen sie vom Beginn der Fuge wegzulassen und erst gleichzeitig mit dem Eintritt der Pauken und Trompeten wieder zu verwenden. Die

Stelle in der Baßposaune, Takte nach diesem Wiedereintritt,

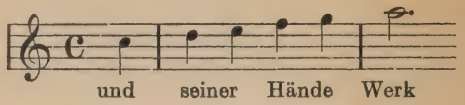


läßt man vielleicht besser so

ausführen, weil sie unbequem ist und bestenfalls im Zusammengehen mit der ganzen Masse doch nur so klingt, wie hier zuletzt angegeben. Fünf Takte vor diesem Einsatz der Blasinstrumente führt Haydn den Sopran folgendermaßen:

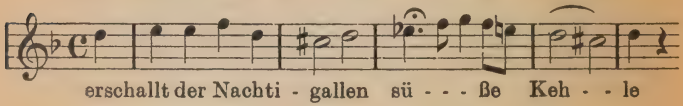
Das ist ein Notbehelf, bei dem er den Vorschriften, wie sie damals für den Vokalsatz noch im Gebrauch waren, Genüge zu tun sich bestrebte, insofern er es vermied, mit der Singstimme tonleitermäßig über eine bestimmte Grenze hinauszugehen. Diese Rücksichtnahme darf man heute wohl als eine überflüssige bezeichnen, nicht nur um ihrer selbst willen, sondern weil sie hier die üble Folge hat, daß das Hauptthema der Fuge, um das es sich dabei handelt, gewaltsam verzerrt und unverständlich wird. Daß Haydn sich hier mit einem Notbehelf abgefunden hat, geht klar aus der Tatsache hervor, daß sowohl die ersten und die zweiten Violinen, wie auch die hohen Holzbläser sämtlich das Thema unverändert bringen. Man darf deshalb wohl an dieser

Stelle ohne Bedenken die Soprane so führen, daß das Fugenthema erhalten bleibt, also:



Bei der Wiederkehr der Stelle, neunzehn Takte später, gilt natürlich das Gleiche. Wenn das meistens übliche Ritardando am Schluß unterdrückt und der Satz in dem belebten Zeitmaß, aber mit möglichst größter Anspannung der Kräfte zu Ende geführt wird, so kann das dem Eindruck des gewaltigen Stückes nur nützen.

Den zweiten Teil eröffnet ein begleitetes Rezitativ der Sopranistin, bei dem Haydn mit der Vorschrift Allegro einen Hinweis für das Zeitmaß gegeben hat. Die metronomische Bezeichnung lautet 𝄵. Die auf das Rezitativ folgende Arie hat aber 𝄵 als Vorzeichnung, trotzdem sie bezüglich des Zeitmaßes mit moderato bezeichnet ist, also langsamer genommen werden soll, als das Rezitativ. Hier zeigt es sich, jeden Zweifel ausschaltend, ganz deutlich, wie wenig bei der Musik jener Zeit das Alla breve für den Dirigenten entscheidend in Bezug auf etwa beschleunigte Zeitmaße war. In den Klavierauszügen der Arie finden wir bei der Stelle



vielfach das e in dem dritten der hier angeführten Takte in es verwandelt. Das ist nichts als eine dilettantische Verballhornung des Notentextes, die dem je-

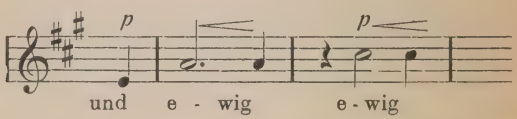
weiligen Herausgeber des Klavierauszuges zur Last fällt. Daß auch dieses Stück nicht ganz frei von Händels Einfluß ist, mag nebenbei erwähnt werden.

Die folgende Nummer, Rezitativ überschrieben, ist ein solches aber nur in den ersten fünf Takten. Von hier an ist sie ein Arioso und als solches ein außerordentlich bedeutendes Stück. Hier, wo der Herrgott selbst zum Wort gelangt, hat Haydn das Mittel benutzt, das wir schon bei Bach und später in weitestem Umfang bei Beethoven und ihren Nachfolgern da verwendet finden, wenn es sich darum handelt, besonders Tiefes und Feierliches auszusprechen. Er schaltet im Orchester die Violinen aus und überläßt bei den Streichern die Oberstimme den Bratschen. Das Stück ist in sehr breitem Zeitmaße, in Achteln, und zwar etwa ♪ = 72, vorzutragen; die Mitwirkung des Cembalo ist darin ausdrücklich vorgeschrieben.

Ein sechstaktiges Secco leitet hinüber zu dem Terzett, das zum ersten Male die sämtlichen bisher aufgetretenen Solisten zu einem ausgedehnten Tonsatz vereint. Im technischen Sinne ist über das Stück nicht viel zu sagen. Daß man es mit Vorteil nicht in zwei Vierteln, sondern in vier Achteln dirigiert, dürfte wohl anzunehmen sein. Bei der Stelle, wo der sich auf dem Meere wälzende Leviathan geschildert wird, sei man ja nicht ängstlich bezüglich der Bässe im Orchester. Die Figuren, in denen mit Humor die Bewegungen des zappelnden Ungetüms geschildert werden, müssen deutlich hervortreten. Das Terzett hat keinen eigentlichen Schluß, sondern es leitet unmittelbar zu einem zweiten seiner Art hinüber, bei dem aber nun der Chor, der bis jetzt unbeschäftigt war, eine wichtige, und wie

wir sogleich sehen werden, eigenartige Rolle zu spielen hat.

Zunächst, was das Zeitmaß angeht: Man sei bedacht, nicht zu lebhaft anzufangen, weil sonst die später auftretenden schnellen Figuren der Sopranistin und des Tenors nicht mehr herauszubringen sind. Eine Einstellung von etwa ♩ = 104 dürfte völlig genügen. Weiterhin ist zu beachten, daß der Chor trotz des im Orchester vorgeschriebenen forte in den ersten fünf Takten nach seinem Eintritt höchstens mezzo forte, vielleicht sogar nur piano singen darf, weil sonst die Solisten vollkommen zugedeckt werden. Vom sechsten Takt an, da, wo die Sopransolistin mit dem Chorsopran im Einklang auftritt, lasse man die Tonstärke für zwei Takte anwachsen, bezeichne aber die Chor- und Orchesterstimmen in den wiederum folgenden nächsten zwei Takten, da, wo die Solisten von Neuem eintreten, durchweg folgendermaßen:



Erst von dem dritten Takte an, mit dem fis des Solosoprans, dürfen Chor und Orchester in voller Stärke auftreten. Nun aber kommen wir zu dem wichtigsten Punkte des ganzen Stückes. Die vom Beginn des nunmehr eingetretenen forte an zu rechnenden vier Takte sollen von allen Mitwirkenden mit ganzer Kraft gespielt und gesungen werden. Beim Beginn des fünften Taktes jedoch befindet sich ein piano in allen Stimmen. Dieses plötzlich hervorzubringende piano wurde früher

immer und wird noch heute bei vielen Aufführungen übersehen oder für eine irrtümliche Angabe gehalten. So wichtig und entscheidend die Stelle für den Vortrag der ganzen Nummer ist, so ist es andererseits doch nicht nötig, daß wir uns hier eingehend mit ihr nach der technischen Seite hin beschäftigen, weil sich Alles, was hierüber zu sagen wäre, im ersten Bande auf den Seiten 89—92 findet. Man könnte nur noch hinzufügen, daß es sich empfiehlt, die Solisten, deren Part hier mit dem des Chors übereinstimmt, für acht Takte pausieren und erst wieder nach dem fortissimo, dem Abschluß des Chores, eintreten zu lassen. Von der zweiten Wiederkehr des Anfangs an, neun Takte vor dem Schluß des Stückes, mag dann Alles mit unverminderter Kraft singen, blasen und geigen. Ein Ritardando in den drei letzten Takten dürfte man den Solisten zugestehen, wobei sich der Chor natürlich diesen zu fügen hat.

Wieder ein kleines Secco und nun eine der besten Nummern des ganzen Werkes, das begleitete Rezitativ, das die Erschaffung der Tiere schildert, die auf der Erde leben, und die dem Rezitativ folgende Arie des Bassisten. Das Rezitativ erfordert einen sicheren Dirigenten, der es außerdem versteht, den bei manchen Tonmalereien in der Unterströmung vorhandenen Humor zur Wirkung zu bringen und doch auch der Größe des Haydnschen Stiles gerecht zu werden. Man wird gut tun, je nach Bedarf Viertel, Halbe oder auch, wie zum Schluß bei dem Adagio, Achtel zu schlagen. Im zwölften Takte des Rezitativs darf man wohl, ohne eine Fälschung zu begehen, die aus naheliegenden, äußeren Gründen fehlenden Posaunen mit den Fagotten

gehen lassen, so daß die Stelle mit der ersten, die das Brüllen des Löwen schildert, übereinstimmt. Über die Arie ist im technischen Sinne nichts zu sagen und über etwaige Besonderheiten des Vortrages ebensowenig. Auf den Bassisten folgt der Tenor mit einem Secco und einer Arie, bei der Alles ebenso einfach liegt, wie bei der vorhergegangenen. Man könnte vielleicht erwähnen, daß es erwünscht ist, wenn die Celli im dreiunddreißigsten Takte vor dem Schluß mit großem Ausdruck, völlig solistisch, spielen; natürlich ebenso bei der Wiederholung der Stelle. Das nächste Rezitativ und der ihm folgende Chor bedürfen keiner Erläuterung. Desgleichen ist über das herrliche Terzett „Zu dir, o Herr" kaum etwas zu sagen, es sei denn, daß es sich um den Vorschlag handle, das Zeitmaß während der Solostelle des Bassisten nach und nach etwas zurückgehen zu lassen und es bei den Textworten „Und neues Leben sproßt hervor" wieder aufzunehmen. Der Schlußchor des zweiten Teiles steht nicht ganz auf der Höhe der vorangegangenen Stücke. Er stellt im Großen und Ganzen eine Fuge dar, wie man deren viele aus jener Zeit kennt. Der Händelsche Einfluß ist hier ein sehr starker. In der ersten Hälfte des Stücks, bei der Stelle, wo der Sopran und der Alt allein singen, könnte man den Chor und das Orchester auf piano einstellen und nach fünf Takten beim Eintritt des Tenors ins forte zurückkehren lassen. Aber das möge jeweils den Leitern von Aufführungen des Werkes anheimgestellt sein. Gegen den Schlußchor des ersten Teiles und seine mit elementarer Gewalt wirkende Steigerung wird diese Nummer immer etwas zurückstehen.

Dafür beginnt der dritte Teil mit einem Stück, das zu des Meisters hervorragendsten Eingebungen zählt. Es hält in seiner Eigenart dem Vorspiel des gesamten Werkes, der Vorstellung des Chaos, die Wagschale. Haydn schildert uns jetzt das Paradies. Die Farbe des Ganzen wird durch den milden Klang der Flöten bestimmt, deren, ein höchst seltener Fall bei dem Orchester jener Zeit, drei zu besetzen sind. Nicht unwichtig erscheint es mir, daß man im ersten Takte nach der Fermate die erste Flöte nicht haarscharf rhythmisch verwendet, sondern dem Spieler eine gewisse Freiheit im Vortrag bewilligt, so daß die Zweiunddreißigstel nicht hastig hervorgebracht werden. Man könnte sich die Stelle etwa folgendermaßen notiert denken:

wobei nicht Viertel zu dirigieren wären, sondern Achtel, und diese etwa ♪ = 63; natürlich gilt das nämliche für die Wiederholung der Stelle durch die Violinen. Alles Übrige ergibt sich in dem Stück von selbst, wie auch für das Rezitativ, das es einleitet.

Bei dem Duett mit begleitendem Chor, zu dem wir nun gelangen, ist nachdrücklich darauf zu sehen, daß der Chor nicht etwa den Rhythmus der Orchester-Triolen aufnimmt, sondern streng gleiche Achtelnoten singt. Auf ein gewisses Hervortreten der Paukenwirbel trotz des vorgeschriebenen piano ist zu achten. Der zweite Teil des Duetts steht nicht überall auf der Höhe des Anfanges; diese wird erst wieder von da an erreicht,

wo die Solisten mit ihrem Part zu Ende sind und der Chor allein das Wort hat. Auf den schroffen Wechsel zwischen piano und forte ist großes Gewicht zu legen. Die Nummer ist sehr lang. Sollte der Wunsch nach einer Kürzung vorliegen, so läßt sich diese leicht anbringen, wenn man bei diesem Chorteil vom Schluß des siebenundzwanzigsten Taktes auf den Anfang des achtundsechzigsten springt. Die beiden Stellen schließen unmittelbar aneinander an. Daß der Chor textlich seinen Satz zu vollenden hat, ergibt sich von selbst. Über das Rezitativ, das nunmehr von dem Bariton und dem Sopran zu vertreten ist, bedarf es nur weniger Worte. Der Cembalist muß natürlich die hier auftretenden Reminiszenzen etwas hervorheben und gewissermaßen orchestral spielen. Bei den Akkorden im Andante des Rezitatives wird es sich nicht schlecht machen, wenn man sie etwas voller nimmt, als sie dastehen und harfenmäßig spielt; also etwa folgendermaßen:

Dieses aber wiederum nur vorschlagsweise. Ein Jeder mag es damit halten, wie er will. In dem Duett, dem das Rezitativ vorangeht, ist eine Kürzung überall üblich, ja, man darf sagen, sie ist in der ganzen Welt eingeführt, und das mit Recht. Das Stück ist stark

in die Länge geraten und wirkt infolgedessen am Schluß des ohnehin umfangreichen Werkes leicht ermüdend. Die Kürzung geht vom Beginn des fünften Taktes im Allegro bis zum fünfundzwanzigsten Takt nach der ersten der Fermaten, die in dem Duett vorkommen.

Nachdem der Tenor noch einmal in einem Secco zum Wort gelangt ist, setzt der Schlußchor ein. Die Einleitung wird man mit guter Wirkung in Achteln dirigieren, damit sie mit der nötigen Wucht herauskommt. Im fünften Takte findet sich in manchen Ausgaben, auch in den Chorstimmen, ein Druckfehler, insofern die letzte Achtelnote des Taktes, die es heißen muß, als d notiert ist. Für die Fuge, die den Hauptteil des Schlußchores ausfüllt, ist noch ein geschlossenes Soloquartett notwendig. Dieses wird in der Regel dadurch hergestellt, daß irgendeine notensichere Choristin die Altpartie übernimmt und die anderen drei Solisten ihren Stimmlagen gemäß Verwendung finden. Sollte eine Sängerin für die kleine Altpartie nicht vorhanden sein, so schlage ich vor, die gesamten kleinen Zwischensätze zu streichen. Das würde dann in der Weise zu geschehen haben, daß man zunächst vom Beginn des zehnten Taktes auf den Anfang des vierundvierzigsten springt und dann noch einmal von dem dritten Viertel des einundfünfzigsten Taktes auf ebenfalls das dritte Viertel des achtundfünfzigsten. Ich möchte das für den Notfall vorschlagen, weil ich sehr häufig darüber habe klagen hören, daß die Besetzung des Altsolos, besonders in kleineren Städten, viele Schwierigkeiten verursache und man meist vor einer Störung nicht sicher sei, weil die zur Hilfe herangezogene, des öffentlichen Singens ungewohnte Sängerin in ihrer Befangenheit leicht

Unheil anrichtet. In solchen Fällen erscheint es mir immerhin besser, den Schlußchor zu kürzen, als noch gerade zum Ende der Aufführung befürchten zu müssen, daß „Böses geschicht". Ob es erlaubt ist, kurz vor dem Schluß, da, wo Haydn wieder zur Illustrierung der Ewigkeit mit lang ausgehaltenen Noten eintritt, ebenso zu verfahren, wie bei dem vorher besprochenen Falle, in dem Terzett mit Chor, will ich dahingestellt sein lassen.

Zur Besetzung der Gesangssoli sind eigentlich fünf Sänger nötig. Während die Sopranistin, der Tenor und der Baß in den beiden ersten Teilen die Engel Gabriel, Uriel und Raphael darstellen und der Tenor diese Rolle auch noch im dritten Teil fortführt, dienen die beiden Außenstimmen nunmehr zur Verkörperung des ersten Menschenpaares. So müßte also mit dem Schluß des zweiten Teiles der Sopran und Baß verschwinden und durch andere Solisten ersetzt werden. Man würde dann vielleicht sogar den Vorteil haben, daß die Vertreterin der Eva die paar erwähnten Takte der Altistin im Schlußchor übernehmen könnte, wenn sie ihr nicht gerade ganz besonders tief liegen. Aber es dürfte wohl selten in der bezeichneten Weise vorgegangen werden. Man läßt fast überall die Solisten der beiden ersten Teile auch die Partien des dritten singen und das ist auch, da es sich ja nicht um eine Tondichtung dramatischen Inhaltes handelt, kaum eine Sünde wider den Geist des Werkes und seinen Meister.

Es möchte, nachdem wir uns mit dem technisch wichtigsten Chorwerk Haydns beschäftigt haben, als das Nächstliegendste erscheinen, nunmehr die Betrach-

tung Mozartscher Chormusik anzureihen. Diese aber bietet nur sehr wenige Probleme und soll deshalb, wie es bereits angedeutet wurde, im letzten Band dieser Arbeit behandelt werden. Wir übergehen sie im Augenblick und wenden uns sogleich zu Demjenigen, der uns wiederum vor viele und manchmal recht schwierige Fragen stellt, zu Beethoven. Nun ist, soweit es die Technik angeht, das Schwierige, häufig nicht einmal völlig Lösbare in allen Werken des seit Bach größten Meisters das Gleiche. Und um einen wichtigen Punkt voraus zu nehmen: Es wird in Büchern und Zeitungen so viel über den alle Grenzen des Möglichen überschreitenden Vokalsatz Beethovens geschrieben und geklagt. Aber nicht die Singstimmen sind es, die uns vor verwickelte Fragen stellen, oder genau gesagt, sie sind es nur in einigen Fällen. Das viel größere und oft kaum zu bewältigende Problem liegt in der eigenartigen, durch mancherlei innere und äußere Entwicklungen und Hemmungen bedingten Orchestertechnik Beethovens. Wir werden im Verlaufe dieser Betrachtungen noch mehrfach hiervon zu reden und eine Anzahl von Fällen anzuführen haben, die auf dem soeben berührten Gebiete liegen.

Unter den Beethovenschen Tondichtungen treten die Gesangswerke größeren Umfanges der Zahl nach gegen die Schöpfungen instrumentaler Art wesentlich zurück. Neben der einzigen Oper, die Beethoven geschrieben hat, finden wir auf dem Theater die Musik zu den „Ruinen von Athen", die nur zwei kleine Gesangsnummern enthaltende zu Goethes Egmont, im Konzert, außer einigen kleinen Chorstücken, das an Bedeutung verhältnismäßig wenig hervortretende

Oratorium „Christus am Ölberg“ und die beiden Messen. Das ist Alles, sofern man nicht, was ja manchmal zu geschehen pflegt, die Neunte Symphonie ihres Schlußsatzes wegen zu den Gesangswerken zählen mag. Wir wollen es jedenfalls nicht unterlassen, uns mit diesem Satz eingehend zu beschäftigen, weil er uns allein genügen könnte, eine ganze Anzahl eigenartiger Dinge in der Aufführungstechnik Beethovenscher Vokalmusik zu betrachten. Die drei ersten Sätze des gewaltigen Werkes gehen uns hier nicht an; denn unsere Arbeit gilt nur dem Felde der Chormusik, und wir müssen dieses bei unseren Erwägungen scharf abgrenzen, um nicht ins Uferlose zu geraten. So beginnen wir unsere Betrachtungen Beethovenscher Chormusik mit einem Überblick über den letzten Satz der Neunten Symphonie.

Die Bekanntschaft mit der Entstehungsgeschichte, der Anlage und der formellen Gestaltung, des einst als so formlos und wüst verschrienen Stückes, darf wohl bei den Lesern dieses Buches vorausgesetzt werden. Es handelt sich im Wesentlichen um einen Variationensatz, dessen grundlegendes Thema auf eine ganz neue, man möchte fast sagen, dramatische Art, gleichsam in Gestalt eines Dialoges zwischen den Instrumentalbässen und dem übrigen Orchester, sich allmählich entwickelt und den Themen der drei ersten Sätze gegenüber gestellt wird. Diese Entwicklung vollzieht sich in einer ziemlich weit ausgesponnenen, rein instrumentalen Einleitung, deren Inhalt, aus den Tiefen des Empfindens geschöpft, mit den Worten „Durch Nacht zum Licht“ überschrieben sein könnte. Wenn zuletzt das Hauptthema des Satzes, vom vollen Orchester intoniert (nur das zweite Hörnerpaar fehlt), festlich er-

klingt, scheint die Höhe der Freude und des Glanzes erreicht zu sein. Daß von den vier Hörnern nur zwei verwendet sind, hat seinen Grund nicht etwa in einer künstlerischen Absicht Beethovens, sondern in den Mängeln, die den Blechinstrumenten noch zu jener Zeit anhafteten, als die Neunte Symphonie geschrieben wurde. Da Beethoven für den später vorkommenden Variationensatz in B-Dur B-Hörner brauchte, mußte er sich am Anfang des Teiles, solange es in D-Dur geht, mit den zwei in D stehenden behelfen. Wie sehr er selbst noch mit diesen in Bedrängnis gerät, das zeigt ein Blick auf die Takte, die zu dem Wiedereintritt des Presto führen, das, nachdem es schon den ganzen Satz eingeleitet hat, nunmehr das Vorspiel zu dem Rezitativ des Bassisten bildet. Dieses bietet uns keine Rätsel, und selbst die oft aufgeworfene Frage, ob es möglich sei, die lange Schlußkadenz in einem Atem zu singen oder nicht, ist im Grunde eine ziemlich nebensächliche. Wir kommen mit dem Abschluß dieses Rezitatives zu dem eigentlichen Beginn des Schlußsatzes in dem Riesenwerk und zum ersten Male ertönt das Freudenthema von einer Singstimme; der Chor spinnt es weiter, das Soloquartett, zuerst, wie auch bisher der Chor, ohne Sopran, nimmt es auf, und in stetem Wechsel zwischen Solisten und Chor rankt es sich immer mehr in die Höhe, die innere Kraft durch äußeren Glanz zur Geltung bringend. Der Dirigent übersehe im Chor nicht, daß das vorschlagende Viertel der Bassisten bei den Worten „Ja, wer auch nur eine Seele“ sehr stark eintreten muß; sonst klingt es wie ein zu früh erfolgter Einsatz. Unmittelbar vorher wird fast immer der Fehler begangen, daß das im Chor vorgeschriebene

Diminuendo nicht als ein solches, sondern als ein plötzlich eintretendes Piano ausgeführt wird. Hier beachte man Bülows etwas paradox klingendes, aber sehr bezeichnendes Wort: Crescendo heißt piano, diminuendo heißt forte. Das will an dieser Stelle sagen, daß das zweite Viertel, d. h. die Note, auf der sich die Vorzeichnung diminuendo befindet, noch stark zu singen ist und die Abschwächung allmählich erfolgen soll. Die Takte, die nun bald folgen, im Soloquartett beginnend und vom Chor weitergeführt, geben häufig zuerst den Dirigenten den Anlaß, über den unausführbaren Chorsatz Beethovens zu klagen. Die Sache ist aber, wenn man sie richtig anfaßt, nicht halb so schlimm, als sie aussieht. Wenn man freilich die Stelle in den hergebrachten Traditionslegato vortragen läßt, klingt sie höchst unerfreulich, und es liegt kaum eine Übertreibung darin, wenn man behauptet, daß sie häufig eher an Hundegebell oder andere tierische Laute, als an menschlichen Gesang erinnert. Zugegeben, daß diese Takte hie und da, besonders im Sopran, die Stimmgrenze berühren. Aber es gibt viel schwierigere und unsanglichere Aufgaben auf dem Gebiete der Chormusik als diese. Man lasse den Teil, solange die Achtelbewegung andauert, in den Proben in scharfem Martellato üben, so, daß man darin bis zur Übertreibung geht; dann wird man ziemlich schnell dahinkommen, daß die Sängerinnen die hohen Noten mit Kraft und vollkommen rein anschlagen. Ist man so weit gelangt, so lasse man das Martellato weniger scharf ausführen, bis die Figuren noch gerade klar und deutlich zu hören sind. Das wird sich nach einigen Proben von selbst so entwickeln, daß man mit ziemlicher Leichtigkeit

ein Kompromiß zwischen einem deutlichen Vortrag und einem durchaus genügenden Legato zustande bringt. Es handelt sich also nur um ein dauerndes Abwägen und Versuchen in den Proben. Bei der Schlußfermate des Teiles auf das Wort „Gott" lassen wir den Akkord etwas anders singen als er in der Partitur steht, und das, weil bei der tiefen Lage des Alt ein Fortissimo an dieser Stelle schwer herauszubringen ist. Wir legen den Akkord deshalb folgendermaßen:

Bei dem nun folgenden Teil im Sechsachteltakt wäre Einiges zu bemerken. Die tiefen Noten im Fagott und Kontrafagott am Anfang des Stückes müssen sehr vorsichtig gebracht werden, weil sie sonst leicht einen Stich ins Humoristische bekommen. Hans von Bülow verwendete gerade auf diesen Anfang eine unendliche Sorgfalt, bis er die Spieler so weit hatte, daß sie tatsächlich die Noten im pianissimo beherrschten; es liegt im Wesentlichen daran, sie nicht allzu kurz anblasen zu lassen. Daß wiederum ein Hörnerpaar und die erste Trompete zunächst zum Pausieren gezwungen sind, liegt an der Tücke der Stimmung. Man wird ohne großes Bedenken die Lücken, wenigstens bei den Fortestellen, ausfüllen dürfen. In den beiden

Takten vor dem Eintritt des vollen Chores, also auf dem Quartsext-Akkord in D-Dur, ließ Richard Wagner die Pauke, pianissimo einsetzend und bis zum Fortissimo anwachsend, auf a wirbeln. Diese wenigen Bemerkungen, die das Orchester angehen, sollen hier nur angebracht werden, weil das, was sie enthalten, mittelbar auch den Chor betrifft. Bei diesem ist von da ab, wo er mit dem Freudenthema in voller Kraft einsetzt, genauestens auf den Rhythmus zu achten. Die Stelle wird fast überall äußerst nachlässig vorgetragen, so daß das Thema kaum anders klingt, als vorher im Viervierteltakt. Die Änderung des Rhythmus bei den Worten Elysium, Heiligtum, binden, Brüder usw. muß dem Hörer ohne Weiteres zum Bewußtsein kommen. In dem Andante maestoso nimmt Beethoven den Baß des Themas zum Hauptgedanken, etwa in der Weise, wie er bereits in der Eroica bei den Variationen des Schlußsatzes vorgegangen ist. Daß er in der Fortführung des Teiles bei den Worten „Ihr stürzt nieder" die Violinen ausschaltet, ist kaum erstaunlich. Dieses Verfahren findet sich ja bei nahezu allen unseren großen Meistern, wo ein besonders tiefes und feierliches Empfinden zum Ausdruck gebracht werden soll. Schon Bach hat bei Stücken dieser Art auf die Violinen verzichtet, einen gleichen Fall haben wir bei Haydns Schöpfung erlebt, und Beethoven folgt in diesem Punkt nur dem Beispiel großer Vorgänger. Nicht nur hier, sondern in mehreren anderen seiner Werke finden wir den Verzicht auf den hellen Klang der Violinen bei ähnlichen Stimmungen. Man denke nur an den Anfang des Kanons im Fidelio, an das Sanctus der Missa solemnis usw. Die Feierlichkeit wird auch weiterhin

noch durch das Erklingen der bis dahin aufgesparten Posaunen betont. Erst ganz zum Schluß des Teiles treten die Violinen wieder ein, und hier sind die Klänge auf die Textworte „Über Sternen muß er wohnen" akkordisch die gleichen wie am Schluß des Sanctus in der Missa solemnis. Daß diese Verwandtschaft eine innere ist, darüber kann ein Zweifel kaum bestehen; um so weniger, wenn man bedenkt, daß die beiden großen Werke um die gleiche Zeit entstanden sind. In den letzten fünf Takten dieses Absatzes besteht eine verhältnismäßig große Schwierigkeit der Intonation. Die sehr häufig dort zu bemerkende Störung pflegt vom Alt herzukommen, weil in den meisten Chören die Sängerinnen nicht dazu geschult sind, in der Höhe rein zu intonieren. Man achte also vor Allem auf die Altistinnen. In den übrigen Stimmen ist die Sache nicht so gefährlich.

Bei der Doppelfuge, die nun im Sechsvierteltakt einsetzt, müssen die in den verschiedenen Stimmen der Reihe nach einsetzenden Zwischenrufe auf das Wort „Freude!", deren erster vom Sopran im zehnten Takte gebracht wird, sehr stark hervortreten, so daß sie die anderen Stimmen übertönen. Bei einigen Stellen wird es vielleicht nötig sein, die Mittelstimmen umzulegen, wenn sie überhaupt gehört werden sollen; so z. B. den Alt im einundzwanzigsten und zweiundzwanzigsten Takte. Der bei Schott erschienene Klavierauszug des Schlußsatzes bietet hier eine gute Handhabe. Über die Stelle, wo die Soprane zwölf Takte lang das hohe a auszuhalten haben, findet sich das Nötige im ersten Band dieser Arbeit Seite 80. Ich möchte aber des Weiteren vorschlagen, bei diesen Takten den Tenor

und den Alt auszutauschen, so, daß der Tenor das Freudenthema übernimmt, während der Alt vom tiefen A hinaufschlägt, wie es für den Tenor vorgeschrieben ist. Dieser Austausch würde sich über sieben Takte zu erstrecken haben; ohne ihn ist das Thema im Chor vollkommen unhörbar. Fünf Takte vor dem Schluß dieses Teiles befindet sich ein in den Druck übernommener Schreibfehler, oder vielmehr es sind ihrer zwei, da in der ersten Takthälfte in den Bratschen und im Alt die Note cis steht, während es unter allen Umständen nur c heißen kann, so, wie es bei den Holzbläsern notiert ist. Über das zunächst Folgende ist nichts von Bedeutung zu sagen. Dagegen möchte ich erwähnen, daß in dem Prestosatz, der eintritt, nachdem die Solisten zum letzten Male das Wort gehabt haben, der Alt und der Tenor im siebenundvierzigsten und achtundvierzigsten Takte schwer zur Geltung kommen. Hans von Bülow hat an dieser Stelle folgende Änderung vorgeschlagen:

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß in dem Moderato, das den Schluß des Chorsatzes bildet, die Noten auf das Wort „Elysium“ in einem plötzlich eintretenden Piano gebracht werden müssen, und daß der Chor vor der Wiederholung des Wortes „Götterfunken“, ganz am Schluß, zu atmen hat, so daß die

letzten Töne noch mit voller Kraft herausgebracht werden können.

Es ist in diesen Erläuterungen mit Absicht von Allem abgesehen worden, was, wenn es nicht mit der Aufgabe des Chores in enger Verbindung liegt, das Orchester betrifft und das geschieht mit Rücksicht darauf, daß die neunte Symphonie ja in der Hauptsache ein Instrumentalwerk ist, bei dem das Chorische in zweiter Linie steht. Bei den eigentlichen Chorwerken liegt der Fall natürlich anders und wir werden uns dort auch mit beiden Teilen der Partitur, dem vokalen wie dem instrumentalen, gleichmäßig zu beschäftigen haben. Auf eine merkwürdige Tatsache sei zum Schluß noch verwiesen, die nicht im Gebiete der Musik überhaupt, sondern auf dem des Textes liegt und bei vielen Aufführungen der neunten Symphonie in die Erscheinung tritt. Richard Wagner hat mitgeteilt, daß Beethoven den Schillerschen Text geändert und daß er, der Sänger der Freiheit, das Wort „streng" durch das viel stärkere „frech" ersetzt habe. Es wird infolgedessen in vielen Orten gesungen: „Was die Mode frech geteilt". Die Angabe Wagners beruht aber auf einem Versehen, an dem die eigenartige Gestalt des „st" in Beethovens Handschrift die Schuld trägt. Wagner hat hier ein „f" gelesen. Es steht aber nirgends im Manuskript das Wort frech, sondern Beethoven hat sich ganz genau an Schillers Text gehalten. Die Chöre sollen also den Text so singen, wie er sich in der gedruckten Partitur findet.

Daß bei der Aufführung der neunten Symphonie der Chor hinter dem Orchester zu stehen hat, so daß dieses ohne jede Trennung als geschlossene Masse das

ganze Vorderpodium einnimmt, ist wohl selbstverständlich.

Unter den weltlichen Gesangwerken Beethovens dürften hier noch zwei Erwähnung finden, wenn sie auch verhältnismäßig selten zur Wiedergabe gelangen. Das eine gehört in das dramatische Gebiet; es ist das zur Eröffnung des Pester-Theaters im Jahre 1812 nach einem Text von Kotzebue geschriebene Festspiel „Die Ruinen von Athen". Die Dichtung ist für den Zweck, dem sie diente, nicht übel entworfen. Sie bietet, wie es ein Festspiel soll, Gelegenheit zu allerhand feierlichen Ansprachen, zur Verwendung des Chores und eines Bühnenorchesters, zur Entfaltung von Prunk und Alles in Allem eignet sie sich zum großen Teil für eine wirkungsvolle Vertonung. Ebenso ist es aber auch natürlich, daß ihr Inhalt für die heutige Zeit keine Bedeutung mehr hat; so ist das Werk von der Bühne verschwunden. Nur in Konzerten von Badekapellen oder bei ähnlichen Veranstaltungen hört man noch hier und da den kleinen Türkischen Marsch, der allerdings zu den besten Nummern der Partitur gehört. Es ist zu beklagen, daß man die „Ruinen von Athen" nicht öfters, sei es wenigstens unter Vorführung ihrer Hauptstücke, auf dem Konzertpodium findet. Denn wenn es sich auch um ein Gelegenheitswerk handelt, so ist es doch eines von Beethoven. Es sind darin eine ganze Anzahl Stücke enthalten, die man nicht in Vergessenheit geraten lassen sollte. Gerade Chorvereine, die nicht über eine sehr große Anzahl Mitglieder verfügen und den Schwierigkeiten anspruchsvoller Werke nicht gewachsen sind, sollten sich dieser Tondichtung annehmen.

Das Festspiel wird durch eine Ouvertüre eingeleitet. Diese trägt durchaus den Charakter des Gelegenheitsstückes; weder berührt sie die Höhen noch die Tiefen musikalischen Ausdrucks. Sie soll nur dazu dienen, eine festliche Stimmung vorzubereiten und diesen Zweck erfüllt sie in ausgezeichneter Weise. Ein einleitender Teil, der von dem Gefühl der Trauer über das von den Türken geknechtete Griechenland erfüllt ist und dessen Hauptmotiv uns später wieder begegnet, führt zu dem Zitat des feierlichen Marsches, den wir nachher in vollem Umfange zu hören bekommen. Nach der Einleitung beginnt ein Allegroteil, der in heiterem Tonspiel dahinfließt, ohne daß darin besonders schwerwiegende Einfälle zu verzeichnen wären.

Ganz andere Töne erklingen bei der ersten Nummer des Festspieles selbst. Dieses besteht in einem prachtvollen Chor, der bei der Aufführung auf dem Theater hinter der Szene zu singen wäre. Technische Schwierigkeiten bietet er in keiner Weise. Nur muß, wie bei Beethoven überhaupt, darauf geachtet werden, daß der Unterschied zwischen dem forte und dem piano oder gar pianissimo sehr stark betont wird. Es folgt ein reizvolles Duett, dessen Hauptmotiv wir bereits aus der Ouverture kennen, und nach ihm steht ein Männerchor, der Chor der Derwische. Dies ist ein Stück von großer Genialität, so originell und wirkungsvoll, daß man schon um seinetwillen allein das ganze Werk aufführen sollte. Bei der Wiedergabe im Konzert, wo der dramatische Zusammenhang ja doch nicht mehr besteht, möchte es sich empfehlen, das Stück nicht schon jetzt, im Anfang, zu bringen, sondern hinter den türkischen Marsch zu stellen, der der Partitur nach die

nächste Nummer bildet. Anders ist es freilich, wenn man bei der Konzertaufführung einen der vorhandenen verbindenden Texte benutzt, die zu diesem Zwecke angefertigt worden sind. Es ist dann natürlich ein besonderer Vortragskünstler nötig, der die eingefügten erklärenden Worte spricht. Nun zurück zu unserem Derwischchor! Schon die Zusammensetzung des Orchesters zeigt, daß es sich nicht um ein alltägliches Stück handelt. Die Holzbläser mit ihrem milden Klang sind vollkommen ausgeschaltet; es spielen nur die Streicher und das gesamte Blech, die Posaunen eingeschlossen. Das gibt dem Klang eine Beimischung von Rauhheit, ja Rohheit. Und der Männerchor ist, aller kunstvollen Gestaltung fern, durchaus einstimmig geführt. Kein Zweifel, daß es sich hier um eine wüste Gesellschaft handelt. Dieser Eindruck wird aber noch verstärkt durch Beethovens Bemerkung in der Partitur: „Alle mögliche hierbei lärmende Instrumente wie Kastagnetten, Schellen usw.". Von den Pauken spricht er nicht und das ist ebenso merkwürdig, wie für seine Art der Orchesterbehandlung kennzeichnend. Es ist bekannt, mit welcher Liebe er gerade die Pauke behandelt, wie er sie gleichsam geadelt hat und zu den vornehmsten Wirkungen benutzt. Man denke nur an den langsamen Satz der vierten Symphonie, an das Scherzo der neunten, an die erschütternde Paukenstelle im Vorspiel im zweiten Akt des Fidelio, an die Überleitung zum letzten Satz der fünften Symphonie und ähnliche Offenbarungen Beethovenscher Genialität! Als Lärminstrumente hat er die Pauken nie verwendet und deshalb müssen sie auch hier schweigen. Dagegen möchte es sich empfehlen, die große Trommel, außer

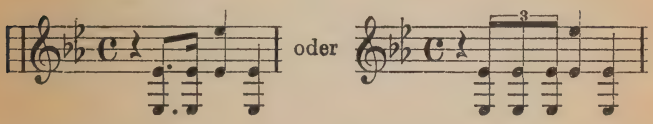
ihr auch Becken, Triangel und sonst noch zu verwenden, was irgend dazu beitragen kann, um, etwas prosaisch ausgedrückt, einen Höllenspektakel hervorzubringen. Natürlich ist es nötig, für diese Schlaginstrumente eine besondere Partitur herzustellen und Stimmen auszuschreiben, wobei es sich empfiehlt, Alles sorgfältig auszuarbeiten, so daß das rhythmische Element in ausgiebiger Weise zu seinem Rechte gelangt. Bei dem Rufe „Mahomet!“ lasse ich auf das dritte Viertel des Taktes das gesamte Schlagzeug mit voller Kraft hineinfahren; aber die Lärminstrumente werden mit Abwechslung verwendet, so daß sie nur an wenigen Höhepunkten sämtlich beschäftigt sind. Das Stück muß genau der Vorschrift gemäß vorgetragen werden, so daß es ganz leise anfängt und gegen den Schluß hin bis fast zur Unhörbarkeit verschwindet. Bei dem oft wiederkehrenden Worte Kaaba ist es empfehlenswert, die beiden a in der ersten Silbe durch ein eingeschobenes h zu trennen, so daß im Chor ganz energisch Kahaba gesprochen wird, sonst fließen die beiden Achtel, die dort stehen, wirkungslos ineinander.

Die nächste Nummer gehört, wie schon erwähnt, zu den bekanntesten Stücken aus den Ruinen von Athen. Es ist, wenn man der Vorschrift des Meisters völlig genügen will, nicht ganz so leicht wiederzugeben, wie es den Anschein hat, weil die starke Bläserbesetzung das oft geforderte Pianissimo leicht beeinträchtigt. Auch bei den besten Orchestern wird man nicht umhin können, das Stück gründlich durchzunehmen, wenn es beim Vortrag nicht auf die Leistung einer minderwertigen Gartenkapelle hinauslaufen soll.

Die folgende Musik hinter der Szene dürfte in den meisten Fällen, sofern es sich um einen Vortrag im Konzert handelt, wegbleiben können; sie hat nur dann einen Sinn, wenn ein Deklamator für den verbindenden Text vorhanden ist.

Es folgt nun wiederum ein Stück von besonderer Schönheit, Marsch und Chor betitelt. Über dieses wäre Einiges zu sagen. Die bereits in der vorigen Nummer verwendete Bühnenmusik, nur noch etwas verstärkt, ist auch hier vorgeschrieben. Im Konzert müßte man also etwa oben auf dem Podium hinter dem Hauptorchester noch eine Gruppe von Bläsern aufstellen. Es wäre durchaus anzuraten, daß dieses geschieht, und dann sollte auch der Marsch bis zum Choreinsatz ohne Kürzung gespielt werden, weil der Wechsel der beiden Orchester in seiner Gegensätzlichkeit genügende Abtönungen hervorbringt. In den meisten Fällen wird man aber wohl auf die besondere Bläsergruppe verzichten müssen und dann ist es ratsam, erst mit dem sechzehnten Takt, da, wo das Hauptorchester einsetzt, zu beginnen. Sollte der Wunsch nach einer noch weitgehenderen Kürzung vorhanden sein, so mag man den Anfang des Marsches bis gegen den Choreinsatz hin verschieben, so daß das Stück erst zwei Takte vor dem Ertönen der Singstimmen beginnt. Nun, was den Chor angeht: Dieser hat ganz wenig zu singen und gleichsam nur auf den Fortissimoeintritt des Orchesters mit dem Hauptthema vorzubereiten, so daß das ganze Stück dann ohne seine Mitwirkung zu Ende gespielt wird. Das bedeutet immer einen kleinen Abfall gegen das Vorhergehende, läßt sich aber sehr leicht anders einrichten, ohne daß man sich dabei eines gewaltsamen

Eingriffs in Beethovens Absichten schuldig zu machen braucht. Der Meister hat nämlich die ganze Nummer noch einmal bearbeitet, und zwar zur Verwendung in dem Festspiel „Zur Weihe des Hauses", das er im Jahre 1822 zur Eröffnung des Josephstädter Theaters in Wien geschrieben hat. In dieser zweiten Fassung geht der Chor bis zum Ende des Marsches mit und trägt so dazu bei, die Wirkung des Stückes wesentlich zu erhöhen. Ich lasse deshalb immer diesen feierlichen Marsch in der zweiten Fassung vortragen, was keine wesentlichen Schwierigkeiten bietet, weil die Chorstimmen bei Breitkopf & Härtel gedruckt erschienen und bei uns ein für allemal in die zu den Ruinen von Athen eingeheftet sind. Im Orchester möge der Dirigent darauf achten, daß die Figuren der Hörner und Trompeten, die so:



niedergeschrieben sind, deutlich hervortreten. Ebenso ist die aufsteigende Tonleiter der zweiten Posaune vom zweiundzwanzigsten bis zum sechsundzwanzigsten Takt nach dem Eintritt des fortissimo zu betonen.

Ob das folgende Rezitativ stehen bleiben oder gestrichen werden soll, möge jeweils dem Dirigenten überlassen bleiben. Dagegen ist der unter Nummer 7 der Partitur stehende Chor unbedingt zu erhalten. Er liegt in einigen Takten, ungefähr in der Mitte, etwas unbequem hoch für die Soprane und enthält eine Parallelstelle, die leicht zu Irrtümern verführt (vgl.

Band 1, Seite 36 ff.). Deshalb ist auf die Takte 24, 25 und wiederum 56, 57 besondere Aufmerksamkeit zu verwenden. Wie das mehrfach geforderte plötzliche Piano hervorzubringen sei, auch darüber findet sich das Notwendige im ersten Band des Werkes (vgl. Seite 91).

Die Arie des Oberpriesters, die sich dem Chor anschließt und wiederum in einen solchen ausläuft, ist nicht nur ein sehr schönes, sondern auch merkwürdiges Stück, insofern es sich im Orchester durch die Mitwirkung eines Hornquartetts auszeichnet, dessen Aufgabe stellenweise stark an die der Hörner in der Leonorenarie im Fidelio erinnert. Eine gründliche Vorbereitung der vier Hornisten ist bei diesem Stück unerläßlich. Vor dem Wiedereinsatz des Chores ist in der Partitur ein Donnerschlag vorgeschrieben. Wir lassen diesen im Konzert durch einen sehr starken Schlag mit dem Tamtam und einem sforzato-Einsatz des Paukenwirbels andeuten. Dieser Donnerschlagersatz pflegt auf behagliche Zuhörer bereits erschreckend genug zu wirken.

Der Schlußchor des ganzen Werkes, der nunmehr folgt, ist wieder ein Stück von großem Reiz, besonders in seiner zweiten Hälfte, und die feierliche Einleitung, feierlich, trotzdem sie mit Allegro con fuoco bezeichnet ist, enthält für den, der Beethoven genauer kennt, nichts eigentlich Überraschendes. Dagegen ist das in dem Hauptteil des Schlußsatzes der Fall, der auf zwei Adagiotakte folgt. Hier darf nicht übersehen werden, daß der Schwerpunkt des Stückes im Orchester liegt. Das Thema, das durch seinen ungarischen Einschlag dem Hauptsatz sein Gepräge verleiht, muß, solange es auftritt, im Vordergrunde des Klangbildes

stehen. Man darf nicht vergessen, daß Beethoven auf eine so starke Chorbesetzung, wie wir sie im Konzertsaal haben, nicht rechnen konnte und daß darum die Klangstärke des Gesangskörpers bei diesem Stück abgedämpft werden muß bis dahin, wo das schwere Blech und die Pauken im Fortissimo eintreten. Das Gleiche hat natürlich bei der Wiederholung des Anfanges zu geschehen. Am Schluß, bei dem Prestissimo, muß der Chor daran gewöhnt werden, die sechs Takte vor seinen noch zu singenden vier Noten auszuzählen. Sonst kann es geschehen, daß, wie ich es bei einer Aufführung in einer großen deutschen Stadt erlebte, der Chor mit offenem Munde, aber ohne einen Ton von sich zu geben, auf dem Podium steht und das Konzert aus ist.

Es war die Rede von einem zweiten weltlichen Chorwerk Beethovens, das an dieser Stelle Erwähnung zu finden hätte. Es handelt sich um ein Stück kleineren Umfangs, das aber nicht allein, weil es besondere musikalische Eigenschaften aufweist, sondern, weil es bestimmte Probleme einschließt, hier nicht ganz übergangen werden soll. Wir sprechen von der Komposition des Gedichtes

„Meeresstille und glückliche Fahrt."

Goethes Verse haben schon eine ganze Reihe angesehener Tondichter zur Komposition angeregt. Die bekanntesten Stücke, die hier in Betracht kommen könnten, sind von Schubert und von Felix Mendelssohn. Die Ouverture des letztgenannten Meisters, die den Titel des Goetheschen Gedichtes führt, wird noch ziemlich häufig in Orchesterkonzerten gespielt, und sie hat wegen ihrer äußerst stimmungsvollen Einleitung und

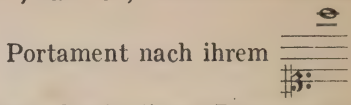
ihres glänzenden Schlusses auch ein Anrecht darauf, nicht der Vergessenheit anheim zu fallen.

In Beethovens Werk ist es vornehmlich der einleitende, die Meeresstille schildernde Teil, der dem Ganzen seinen Wert verleiht. Der zweite Teil des Werkes, die glückliche Fahrt, steht gegen den ersten an Bedeutung zurück, wie ja überhaupt die langsamen Sätze Beethovens fast durchweg die sind, in denen der Meister aus den letzten Tiefen schöpft. Beethoven hat das Zeitmaß für diese Einleitung genau festgelegt. Seine in eine Abschrift der Partitur eigenhändig eingetragene Bemerkung über diesen Punkt lautet wörtlich: „Die ♩ = 84 Melzels Metronom.

NB. Bei diesem ersten Tempo hebe der Capellmeister beim Taktgeben die Hand so niedrig als möglich 𝄽 außer beim forte — beim 1. Takt etwas höher, beim 2. und 3. schon nachlassend und beim 4. wieder ganz die unmerklichste Bewegung 𝄽 nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden, sondern mit äußerster Stille.“ Natürlich hat Beethoven unter „Takt“ hier die einzelnen Taktteile verstanden, und zwar, wie es aus seiner Angabe hervorgeht, nicht halbe Takte, sondern Viertel. Das beweist, daß er sich zwar die rhythmische Einteilung des Satzes in Halben gedacht, aber gewünscht hat, daß ganz unmerklich Viertel gegeben werden; unmerklich, damit die Hörerschaft nicht durch auffällige Bewegungen bei der den Satz beherrschenden Ruhe aus der Stimmung gebracht werde. Wir haben also auch hier einen Fall, bei dem, wie im Vorspiel zur Schöpfung, die allgemeine Tempobezeichnung (dort Largo, hier Sostenuto) den Vorrang vor der rhythmischen Einteilung beanspruchen darf.

Wir wollen, dem Zweck dieser Arbeit entsprechend, nicht bei der ästhetischen Würdigung des Stückes verweilen, sondern uns mit dem beschäftigen, was im technischen Sinne darin zur Besprechung Anlaß gibt. Es sind, wie schon angedeutet, zwei Stellen. Die erste liegt in der Einleitung und sie ist von außerordentlicher Anschaulichkeit in Beziehung auf den Goetheschen Text. Beethoven schreibt

Wie hier die Singstimmen gleichsam mit einem ins Unendliche gehenden Sprung aufschreiend in die Weite flüchten, das zeigt echte Beethovensche Genialität; aber die Ausführung der Stelle ist nicht einfach. Im ersten Band dieses Werkes ist auf der Seite 91 darauf hingewiesen, daß man bei Gesangskompositionen hier und da auf Gewaltsamkeiten stößt, denen man, um sie zu bezwingen, eben nur wieder Gewalt entgegensetzen kann; eine solche Stelle ist die, von der wir soeben reden. Mit dem sogenannten schönen Singen ist da gar nichts zu wollen; denn es handelt sich keineswegs um eine Gesangsaufgabe, sondern um ein möglichst scharf ausgeprägtes Charakterisieren. Das Singen als solches hat hier in den Hintergrund zu treten. Die Stelle ist nur in der Weise ausführbar, daß man vor dem Sprung den ganzen Chor atmen läßt. Andern-

falls wird man zweier unerwünschter Erscheinungen sicher sein können, nämlich, daß erstens zum mindesten die Soprane ein Portament nach ihrem  einschieben und daß eben durch dieses Portament die Note zu tief gerät. Die Atempause, so sehr sie auch gegen den Sinn des Textes sein mag, ist hier unerläßlich. Nur muß der Dirigent dafür sorgen, daß sie sehr kurz wird und dem Hörer nicht auffällt, daß sie eben nur ein Mittel zum Zweck bleibt.

Der zweite Punkt, der in diesem Stücke zur Erwähnung Gelegenheit gibt, ist eine Bemerkung in der Partitur, die wir in den Kompositionen der klassischen Periode öfters finden. Es heißt da plötzlich, mitten in dem chorischen Teil, daß eine Reihe Takte von nur einigen Stimmen gesungen werden sollen. Das klingt ganz einfach, ist in der Regel aber viel schwieriger auszuführen, als es der unbefangene Leser ahnt. Will man sich ein kleines Chörchen für die kurze Stelle aufsparen, so muß man soundsoviele Stimmen aus dem Hauptchor herausnehmen, und zwar natürlich ausgesucht gute. Eine solche Maßnahme ist nötig, weil diese Sänger nicht weit voneinander entfernt stehen dürfen. Sie müssen nach vorn, in die Nähe des Dirigentenpultes, oder ganz hinten auf die oberste Stufe des Podiums gestellt werden. Dadurch aber gehen sie ihren Stimmengruppen im Chor verloren. Bei sehr großen Vereinen mag dies nicht allzuviel bedeuten; aber schon bei mittleren Gesellschaften dieser Art fällt es sehr ins Gewicht, wenn man von jeder Gruppe sechs oder acht gute Mitglieder fortnimmt.

Ein Soloquartett soll es nicht sein; denn sonst hätte Beethoven bei der ihm eigenen Genauigkeit an dieser Stelle Soli vermerkt. Für Chorvereine, denen die Aufstellung eines besonderen kleinen Chores Schwierigkeiten verursachen würde, möchte es sich deshalb empfehlen, die in Frage kommenden wenigen Takte von Allen, aber mit auffällig schwächerer Tongebung, singen zu lassen.

Das übliche Ritardando zum Schluß ist bei diesem Werk keinesfalls am Platze; vielmehr empfiehlt es sich, die letzten Takte und Töne mit großem Schwung und erhöhter Kraft den Abschluß bilden zu lassen.

Unter Beethovens weltlichen Chorwerken würde vielleicht noch die Fantasie für Klavier, Gesangssoli, Chor und Orchester hier zur Erwähnung gelangen dürfen. Wir haben aber kaum einen Anlaß, uns mit diesem Werk, das keineswegs zu den bedeutendsten seines Schöpfers zählt, ausführlich zu beschäftigen, weil es in Bezug auf die Wiedergabe sehr einfach ist und uns nirgends vor Rätsel stellt. Wir wenden uns daher nun zu Beethovens geistlicher Chormusik.

Dieser Teil von des Meisters umfangreichem Schaffen besteht im Wesentlichen, wie bereits erwähnt wurde, aus nur drei Werken; dem Oratorium „Christus am Ölberg" und den beiden Messen in C- und D-dur. Das Oratorium kommt für unsere Erwägungen nicht mehr in Betracht. Es ist völlig von den Konzertprogrammen verschwunden und das mit Recht. Legen wir den Maßstab an, nach welchem wir Werke dieser bedeutenden Gattung beurteilen, so werden wir uns kaum der Ansicht verschließen können, daß jene Zeitgenossen Beethovens, die das Ganze als komisch bezeichneten,

mit ihrer Auffassung nicht allzusehr auf einen Nebenweg geraten sind. Die Partitur enthält vorübergehend schöne Stellen, aus denen man auch ohne Zweifel die Empfindung gewinnt, daß da ein großer Meister am Werk gewesen ist; aber solcher Stellen gibt es nur wenige und sie umfassen immer nur eine geringe Zahl Takte. Das Meiste in diesem Oratorium ist äußerlich, dem Geschmack der Zeit mehr als nötig angepaßt und ganz besonders da, wo Beethoven den Solisten Gelegenheit geben will, mit ihrer Kehlfertigkeit zu glänzen, nicht weit von der Grenze des Zulässigen entfernt. Wer Beethovens Größe wirklich schätzt, der wird gern auf die eingehende Beschäftigung mit seinem „Christus" verzichten. Irgendwelche Besonderheiten im technischen Sinne bietet das Werk ebensowenig, wie es imstande ist, den Hörer zu fesseln und zu erheben.

Wir wenden uns zu den bereits erwähnten Messen, oder vielmehr zu dem Werke, das als der alles Übrige seiner Art überragende Vertreter dieser Gattung zu gelten hat, wenn wir einzig von der Bachschen H-moll-Messe absehen. So lenken wir die Blicke auf jene Riesenschöpfung, die Beethoven selbst für das Beste hielt, was er geschaffen hat, die auch heute von Vielen ebenso beurteilt und wiederum von einer großen Anzahl recht musikalischer Menschen noch nicht verstanden wird, zur

„Missa solennis."

Sie ist die zweite der beiden Messen, die wir Beethoven verdanken. Die erste in C-dur ist als op. 86 im Jahre 1812 erschienen. Man muß sie zu den bedeutenden Werken, wenn auch vielleicht nicht zu denen aller-

ersten Ranges von Beethoven zählen und es bleibt zu bedauern, daß man sie verhältnismäßig selten zu hören bekommt. In Berlin ist das Werk seit Jahrzehnten nur in den Aufführungen unter Kurt Singer zur Wiedergabe gelangt; und doch bietet es dem Ausführenden, wie dem Hörer so viel an tiefer Empfindung, wie nicht eine allzu große Zahl von Tondichtungen aus der Zeit nach Bach. Außerdem enthält es keine Schwierigkeiten, deren Überwindung nicht auch Vereinen von mittlerer Kraft gelingen könnte. Die Technik des Ganzen ist eine einfache und wo es sich einmal um eine Stelle handeln sollte, die zum Nachdenken Anlaß gibt, liegt nichts Anderes vor als das, was wir auf Schritt und Tritt in jedem Werke von Beethoven, vor allem aber in unendlich verstärktem und vermehrtem Maße in der zweiten Messe, der großen in D, finden. Wir können uns also, ohne Wichtiges zu vernachlässigen, mit der jüngeren und bedeutenderen Schwester der C-dur-Messe beschäftigen.

Beethoven hat zur Niederschrift der Missa solennis nicht weniger als fünf Jahre gebraucht. Sie sollte zur Feier der Inthronisation des Erzherzogs Rudolf zum Erzbischof von Olmütz im Jahre 1820 erklingen; aber der neue Erzbischof war schon längst in seinem Amte, als Beethoven die letzten Takte der Missa niederschrieb. Betrachtet man das Werk vom Standpunkte jener Kunst, die man im Allgemeinen als Kirchenmusik bezeichnet, so wird man ihm schwer gerecht werden können. Daß es schon um seines äußeren Umfanges willen im Ritus keinen Platz finden kann, ist ohne Weiteres klar. Aber auch innerliche Gründe wichtiger Art sprechen dafür, daß, während man sich die C-dur-

Messe noch einigermaßen als einen Teil des Gottesdienstes denken könnte, die Missa solennis einzig für konzertmäßige Aufführungen in Betracht kommt. Sie stellt ganz etwas Anderes vor, als den Ausdruck einer in sich abgeklärten und persönlichkeitslosen Gläubigkeit. Sie ist vielmehr der stärkste Ausdruck von Beethovens ureigenster Art und man kann bei manchen Stellen es wohl verstehen, wie einer unserer besten Beethovenkenner und größten Beethovenverehrer die Missa einmal als „eine persönliche Auseinandersetzung zwischen Herrn von Beethoven und dem Herrgott" bezeichnet hat. Daß das Werk seiner Gestalt nach ein katholisches ist, liegt auf der Hand. Aber in Bezug auf seinen inneren Gehalt steht es hoch über aller Konfession und wurzelt tief im allgemein Menschlichen. Das, was es mit dem reinen katholischen Empfinden noch zu verbinden scheint, beruht nur auf äußeren Zutaten, so äußerlich, daß sie stellenweise bis zu reinen Nachahmungen bestimmter, dem katholischen Gottesdienst eigenen Klänge gehen. „Von Hertzen — möge es wieder zu Hertzen gehen" hat der Meister am Kopf der Partitur niedergeschrieben; diese Worte bedeuten für das Verständnis dieses Werkes mehr, als alle Ausdeutungen. Beethoven ist es bei seiner Missa ähnlich ergangen, wie Bach in soundsovielen Fällen, in denen wir die tiefe Gläubigkeit des Tondichters stillschweigend voraussetzen, und bewundernd zusehen, wie trotzdem der Musiker mindestens so zu seinem Rechte kommt, wie dort der Protestant, hier der Katholik. Hat es Beethoven doch vermocht, das Hauptthema seines Credo dem Lutherschen Text „Ein feste Burg ist unser Gott" anzupassen (vgl. Band 2,

Seite 368)! Arthur Smolian weist in seinen Erläuterungen zur Missa solennis daraufhin, daß man des Meisters religiöses Empfinden nur als ein pantheistisches bezeichnen könne und der Inhalt der Missa solennis nicht in dem üblichen Begriff kirchlicher Musik unterzubringen sei. Das deckt sich mit dem soeben Gesagten. Persönlicher und seiner Eigenart reiner entsprechend, als in diesem Werke, hat sich Beethoven fast nie geäußert. Man möchte sagen, daß jedem Takte das Ringen des Tondichters mit sich selbst und dem zu bewältigenden Stoffe anzumerken ist; als ob gerade dieser Kampf ihn zu immer größeren und stärkeren Äußerungen seines innersten Seelenlebens herausgefordert hätte, häufen sich in der Messe die Töne weihevoller Empfindung, die Gefühlsausbrüche, die scharfen Gegensätze in einem solchen Grade, daß man es wohl verstehen kann, wie die musikalische Welt dem Werke anfangs ratlos gegenüberstand. Tatsächlich hat um wenige Schöpfungen der Musikliteratur, vielleicht um gar keine, der Streit der Meinungen so lange bestanden, wie um diese.

Nicht vergessen darf man freilich, und das spricht bei der Erschließung eines solchen Werkes wesentlich mit, daß auch die Ausführung dessen, was Beethoven fordert, im technischen Sinne die größten Schwierigkeiten bereitete. Es wird noch heute wieder und wieder behauptet, daß der Vokalsatz der Missa solennis die Grenze des überhaupt Ausführbaren überschreite. Über diesen Punkt ist schon gesprochen worden und wir werden noch mehrfach Gelegenheit haben, ihn zu berühren; ebenso die bereits gestreifte Frage der Beethovenschen Orchesterbehandlung. Aber selbst für den

Fall, daß es möglich sein sollte, alle aus der Partitur hervorgehenden Zweifel und Schwierigkeiten seitens der Ausführenden zu überwinden, wird es doch stets liebevollen Eingehens der Zuhörer bedürfen, um die unzähligen Schattierungen im Ausdruck tiefen Gefühls, in ihrem steten und oft jähen Wechsel, wie gerade dieses Werk sie enthält, mitzuerleben und zu verstehen.

Die Zahl der Versuche, der Verbesserungen und der Skizzen, die Beethoven für sein Werk niedergeschrieben hat, läßt sich kaum schätzen. Schon in den Skizzenbüchern aus dem Jahre 1814 finden wir Themen verzeichnet, die später in der Missa auftauchen. Daß sich derartige Aufzeichnungen vom Jahre 1818 an mehr und mehr häufen, ist selbstverständlich. Allein für den einen Takt im Gloria, in welchem der Chor auf zwei Fermaten ein diminuendo und sofort darauf als Überleitung zur Amenfuge ein crescendo auszuführen hat, ist eine ganze Reihe von Niederschriften vorhanden. Das Eingehen auf den Stoff bis ins Kleinste zeigt sich auch in der geradezu sinnverwirrenden Fülle von Vortragszeichen, welche die Partitur enthält. Beethoven konnte sich im genauen Bezeichnen dessen, was er an Ausdruck, an Kraft, wie auch wiederum an Innerlichkeit in den Vortrag gelegt zu haben wünschte, gar nicht genug tun. Daß die häufig von ihm angegebenen schroffen Gegensätze nicht etwa gemildert werden sollen, wie man es vielfach bis auf den heutigen Tag tut, darüber kann ein Zweifel nicht obwalten. Gelegentlich der Ausführung seines Fidelio hat Beethoven mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit seiner Forderung Ausdruck verliehen, daß seine Vortragszeichen mit peinlicher Genauigkeit, ohne Abschwächung und

ohne jeden Ausgleich der geforderten Gegensätze auszuführen sind. Zwei Briefe, an den ersten Darsteller des Pizzaro, Fr. Meyer, gerichtet, zeigen, auch in der drastischen Anführung des von dem Meister so sehr geliebten Homer, seinen Unmut, wenn man es sich erlaubte, seine Anweisungen nicht genau zu befolgen. Die beiden Schriftstücke, die wenig bekannt sind, mögen hier wiedergegeben sein, weil ihr Inhalt für die Art und Weise, wie die Messe vorzutragen ist, mehr bedeutet, als manche umständliche Darlegung. Sie lauten:

1. Lieber Meyer!

Ich bitte, den Herrn Seyfried zu ersuchen, daß er heute meine Oper dirigiert. Ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören; wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als nahebey meine Musik verhunzen zu hören. Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen. Aber laß alle ppp und fff aus meiner Oper ausstreichen. Sie werden doch alle nicht gemacht. Mir vergeht alle Lust weiter etwas zu schreiben, wenn ich so etwas hören muß. Morgen oder übermorgen hole ich Dich ab zum Essen. Ich bin heute wieder übel.

Dein Freund Beethoven.

2. Lieber Meyer!

Was fällt diesem ein? Ey über solche Kunsthüter! Warum läßt er vor jedem p ein diminuendo und vor jedem ff ein Crescendo spielen! Er möge seine Vermittelung an andern probiren, nicht an meiner Musik,

dieser Kunsthüter, er thäte besser, sich selbst von dem Eumäos hüten zu lassen.

Dein Beethoven.

Beethovens Zeitgenossen wußten über diesen Punkt überhaupt sehr wohl Bescheid. In einer in Vergessenheit geratenen Novelle von Robert Griepenkerl „Das Musikfest oder die Beethovener", die 1841 erschienen ist, steht im Mittelpunkt der Handlung ein Musiklehrer namens Pfeiffer. Dieser verlangt beim Vortrag Beethovenscher Musik die schroffste Betonung aller Gegensätze, eine möglichst auffällige Gegenüberstellung der starken und der schwachen Tongebung. Graf Alfred Rohr, der ebenfalls eine Hauptfigur der Novelle darstellt, äußert sich daraufhin folgendermaßen: „Darin hat Pfeiffer recht... Es kann über solche Aufführungen eine Langweiligkeit ausgebreitet sein, die unerträglich ist... So ist es ähnlich, wenn man, statt auf der Adlerschwinge Beethovens in die Wolken zu steigen, auf dem Taubenfittich eines Haydn sich wiegt, oder gar auf Fledermausflügeln um baufällige Kirchenmauern schwirrt. Der Haken ist: Die Gegensätze, deren Glieder für manche Welten auseinander liegen, werden nicht schroff genug herausgestellt, man wagt es nicht, dem Meister zu folgen, man hält ängstlich vorgespiegelte Grenzen fest, man will ausgleichen, man will Brücken über Abgründe bauen, wo man eben auf Adlerfittichen hinüberschweben sollte." Eine Menge ähnlicher Äußerungen liegt aus der Zeit vor, in der Beethoven seine späteren Werke schuf. Nach und nach hat sich die brave, sogenannte akademische oder objektive

Art der Wiedergabe klassischer Schöpfungen, die sich ja auch mit Vorliebe die einzig richtige nennt, unter dem Schutz behördlich abgestempelter Schutzpatrone so herrlich entwickelt, daß die wenigen, die es sich nicht der Mühe verdrießen lassen, solche Werke möglichst genau nach der Vorschrift des Meisters wiederzugeben und damit den braven Schulmeistern etwa das Geschäft zu verderben, der Beschuldigung der Willkür und Effekthascherei sicher sein können. (Vgl. Band I S. 10 ff. und S. 90.)

Die größten innerlichen Schwierigkeiten scheinen sich Beethoven bei der Komposition des Credo und des Agnus Dei entgegengestellt zu haben. Das Agnus Dei gestaltete sich dann tatsächlich auch zu einem Stück von so merkwürdiger Eigenheit, daß es kaum seinesgleichen haben dürfte.

Die Partitur der Missa solemnis wurde auf Subskription herausgegeben. Beethoven wandte sich an die Fürsten Europas und bot ihnen das neue Werk an. Ein Entgegenkommen fand er nur bei einer ganz kleinen Zahl der Höfe, trotzdem er mehrfach berühmte Künstler um ihre Vermittlung gebeten hat. Von diesen haben Cherubini und Goethe auf seine Briefe gar nicht geantwortet. Der nachstehende Brief an Spohr, der, soweit er die Messe betrifft, hier wiedergegeben sein möge, zeigt, wie mühselig es war, für diese Partitur Gönner zu finden.

Baden, am 17. Februar 1823.

Mein sehr werther Freund!

Es war mir sehr angenehm, daß Sie mich auf mein Schreiben sogleich mit einer Antwort beehrten. Was

den berührten Punkt mit der Messe anbelangt, so erinnere ich mich, daß Jemand mir sagte, man sollte keine Einladung an Hessen-Cassel ergehen lassen, weil er überzeugt war, man würde dergleichen nicht annehmen. Soviel ich weiß, ist garkeine abgegeben worden. Hauser brachte mich in dieser Rücksicht auf andere Gedanken. Da ich durch ihn wahrnahm, daß meine Werke nicht ganz unbekannt in Cassel seyen, schöpfte ich Hoffnung, daß vielleicht doch Se. Churfürstliche Durchlaucht auch meine Einladung genehmigen würde, da unter der Zahl meiner hohen Praenumeranten selbst der Kaiser von Rußland, der König von Frankreich, der König von Preußen usw. sich befinden. Schon mehrmals fragte ich bei der Hessischen Gesandtschaft an, allein jedesmahl war Niemand zugegen, sondern man sagte mir, daß sich Alles auf dem Lande befände. Da ich aber jetzt meiner Gesundheit wegen in Baden bin, so ist es sehr beschwerlich, diese Einladung durch die Gesandtschaft zu befördern. Ich hielt es daher für das beste, Ihnen gerade dieselbe zuzuschicken und wage es, durch Sie den Herrn Geheimen Cabinets-Rath Rivalier zu bitten, dieselbe Sr. Churfürstlichen Durchlaucht einzuhändigen. Ich werde Herrn Geheimen Rath später schriftlich für diese Gefälligkeit danken.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ich bitte nur zu besorgen, daß ich bald Antwort erhalte. Die Sache sieht zwar übrigens von Außen sehr glänzend aus, hat aber auch ihre Schwierigkeiten. Die Auslagen für die Copiatur haben meine

Erwartungen weit überstiegen. Ich bitte nochmals dringend um baldige Antwort. Damit übrigens kein Mißtrauen herrscht, wird das Exemplar gegen Empfang des Honorars bey der Churhessischen Gesandtschaft abgegeben, da dies die Anzahl der Praenumeranten zuläßt, welche, wenn nicht groß, doch hinlänglich ist, um schon ein Exemplar absenden zu können. Das Honorar ist 50 Dukaten.

Neben der Enttäuschung, welche Beethoven durch die geringe Teilnahme an dem Erscheinen der Messe erlebte, waren ihm aber doch erfreuliche Eindrücke beschieden. Vor Allem berührte ihn die Aufmerksamkeit Ludwig XVIII. sehr wohltuend, der ihm eine große Medaille mit seinem Bild und der Widmung:

„Donné par le Roi à Mr. Beethoven"

sandte.

Außer seinen Zuschriften an die Fürstenhöfe hat er noch einige an musikalische Vereinigungen gesandt, und wie sehr es ihm darum zu tun war, Aufführungen der Messe um jeden Preis durchzusetzen, das bezeugt der Passus aus einem solchen Briefe, in dem er die unbegreifliche Versicherung abgibt, man könne das Werk auch „a la cappella" zur Wiedergabe bringen. Man denke sich eine Aufführung der Missa solennis ohne die Mitwirkung des Orchesters!

Das ganze Werk hat Beethoven nie gehört, ja, man kann sogar sagen, daß er überhaupt keine Note davon klanglich vernommen hat. Am 7. Mai 1824 wurden in seiner Gegenwart zum ersten Male die Neunte Sinfonie und drei Sätze aus der Missa solennis zur Wiedergabe gebracht. Jedoch von den herrlichen

Klängen, die er geschaffen, gelangte nichts zu ihm, dessen Gehör erloschen war. Zwar stand er auf dem Podium, aber man mußte ihn am Schlusse der Aufführung umdrehen, damit er den Jubel des Publikums, den er nicht mehr vernahm, wenigstens sehen konnte. In das Jahr 1824 fällt allerdings auch die erste vollständige Aufführung der Missa, die aber fern von Wien, in Petersburg, auf das Betreiben des Fürsten Galitzin, stattfand. Einem schlichten Kantor, I. V. Richter zu Warnsdorf in der böhmischen Lausitz, gebührt der Ruhm, das Werk zuerst innerhalb des deutschen Sprachgebiets im Jahre 1830 aufgeführt zu haben. In Deutschland selbst kam es zuerst unter der Leitung von Heinrich Dorn auf dem Niederrheinischen Musikfest 1844 zu Gehör, während allerdings schon vorher Spontini Einiges daraus in Berlin zur Wiedergabe gebracht hatte *).

Sehen wir uns nun die Partitur der Missa in Bezug auf ihren Aufbau insgesamt an! Sie besteht nicht, wie die der Bachschen H-moll-Messe, aus rund einem Viertelhundert einzelne Nummern, sondern aus fünf großen Sätzen, die unter die Überschriften Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei fallen. Jeder dieser Abschnitte enthält alles, was als Unterteil dem Messetext nach zu ihm gehört. Die natürliche Folge dieses Zusammenziehens vieler im Gegensatz zu einander stehenden Gedanken ist die Häufung der Gegensätze auch in der Musik, die sich dem Text auf das denkbar Engste anschließt. In der musikalischen Ausdeutung

*) Vieles Wissenswerte nach dieser Richtung findet sich in der Schrift über die Missa von Richard Sternfeld.

des Wortes geht Beethoven vielfach bis an die Grenze des Möglichen.

Der technische Apparat, dessen er sich bedient, besteht in einem Quartett von Solisten, dem sich im Benedictus der Konzertmeister als Instrumentalsolist zugesellt, dem bis auf wenige Takte vierstimmig geführten gemischten Chor, dem großen Orchester der damaligen Zeit und der Orgel, ist also im Wesentlichen der gleiche wie bei der früher geschriebenen C-dur-Messe. Die Art der Verwendung des vokalen Apparates steht der des doppelchörigen Satzes so nahe, daß man von einem solchen sprechen könnte, wäre nicht die eine Hälfte dieser Achtstimmigkeit solistisch besetzt. Bei der Wiedergabe des Werkes auf dem Podium möge der bereits im ersten Band des Werkes gegebene Hinweis wiederholt werden, daß es vom Übel ist, wenn man das Solistenquartett in der im Allgemeinen gebräuchlichen Weise, d. h. links vorn, aufstellt; es ist vielmehr dringend anzuraten, daß die Solisten in der Mitte des Podiums, unmittelbar dem Dirigenten gegenüber, ihren Platz einnehmen. Sonst geht es bei dem oft heiklen Satz und der Notwendigkeit eines schnellen Ineinandergreifens von Chor und Solisten sicher nicht ohne empfindliche Schwankungen ab. Eine akustische Schädigung ist bei der vorgeschlagenen Anordnung nicht zu befürchten, wenn man nur die vier Sänger etwas erhöht aufstellt. Dieses Alles wurde, wie gesagt, bereits früher berührt.

Wir wenden uns nunmehr zu dem Werke selbst und den vielfachen Problemen, die mit seiner Wiedergabe zusammenhängen. Eine Analyse der Partitur hat im Rahmen dieser Ausführungen nichts zu suchen und

Alles, was auf ihrem Gebiete liegen könnte, soll nur so weit Erwähnung finden, als es zur Erklärung bestimmter Maßnahmen unerläßlich ist.

Das Kyrie trägt die Überschrift „Assai sostenuto. Mit Andacht" und hat die Vorzeichnung ¢. Im Mittelteil des Stückes wechselt die Taktart, um später wie im Anfang wiederzukehren. Es wird nicht ganz leicht sein, durch das ganze Stück hin die halben Takte zu geben und nicht wenigstens hier und da die Viertel anzudeuten, will man nicht Gefahr laufen, daß sich in die feierliche Stimmung eine gewisse Unruhe einschleicht. Ganz besonders wird es sich so für die Führung des Chores herausstellen.*) Daß man diesen andauernd straff in der Hand zu halten hat, ist bei der Missa solemnis wichtiger, als bei der Mehrzahl der vorhandenen Chorwerke; denn es kommt hier in erhöhtem Maße auf die allergrößte Genauigkeit in rhythmischer Beziehung an. Die dem Chore zugemuteten Schwierigkeiten, von denen man so häufig reden hört und zu lesen bekommt, liegen keineswegs auf dem Gebiet, das fast überall als das gefährliche bezeichnet wird. Gewiß, die Messe verlangt hohe Soprane und stellt große Anforderungen nach dieser Hinsicht. Ich bestreite es aber mit dem größten Nachdruck, daß sich in dem ganzen Chorsatz auch nur ein Takt findet, der Unüberwindliches fordert. Es handelt sich nur darum, daß der Leiter der Aufführung mit Singstimmen umzugehen und sie über einige Klippen hinwegzuführen weiß; aber gerade in

*) Mit der Behandlung der mit ¢ bezeichneten Taktarten ($^2/_2$, $^4/_2$ usw.) hat es bei den Klassikern überhaupt einen Haken (vgl. Band II, S. 405, Band III, S. 14).

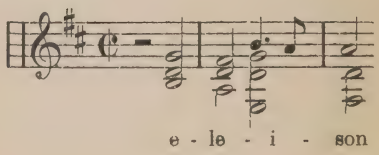
diesem Punkt hapert es ja bei den meisten der Helden vom Taktstock. Die Fährnisse der Missa liegen auf einem ganz anderen Felde, als dem der Überwindung von ein paar hohen Noten. Die so häufig in Kritiken wiederkehrende Bemerkung, der Chor habe die Schwierigkeiten des Werkes so gut überwunden, als dieses überhaupt möglich sei, entbehrt jeder Berechtigung, weil dabei jedesmal die Frage der hohen Sopranstellen gemeint ist. Dieser dreißig oder vierzig Takte Herr zu werden ist eine Kleinigkeit im Verhältnis zu dem, was das Werk in anderer Hinsicht verlangt.

Wir kehren zum Anfang des Kyrie zurück. Daß der Satz und damit zugleich das ganze Werk mit einer Synkope beginnt, ist ein nicht zu übersehendes Zeichen für den Geist, aus dem die Missa geboren ist. Nicht weniger symptomatisch sind die unzähligen Vortragszeichen, die Beethoven angebracht hat, oft in solcher Fülle, daß es fast unmöglich erscheint, allen diesen Vorschriften gerecht zu werden. Daß es andererseits Pflicht ist, gerade in diesem Punkt den Willen des Meisters genauestens zu erfüllen, geht aus dem früher Gesagten hervor. Das Orchester hat die große Besetzung des ganzen Werkes, mit vier Hörnern, aber vorerst noch ohne Posaunen. Man weiß, wie sparsam er mit den letztgenannten Instrumenten verfahren ist. In seinen neun Sinfonien verwendet er sie nur dreimal, und hier, in der Messe, spart er sie für eine entscheidende Stelle im Gloria auf. Gewiß, hätte er die Posaunen schon im Kyrie verwendet, so würde man bis zu jenem Einsatz im Gloria nicht mehr an ihre frühere Mitwirkung gedacht haben. Aber mit der ihm eigenen, oft geradezu pedantischen Genauigkeit in seiner Ver-

wendung aller Mittel nur, insoweit es sich seinem inneren Empfinden anpaßt, verzichtet er für einen nicht unbedeutenden Teil des Werkes auf den feierlichen Klang des schweren Blechs, das er an manchen Stellen sicherlich hätte zur Wirkung gelangen lassen können.

Im zweiundzwanzigsten Takte des Kyrie setzt der Chor ein, wiederum auf eine Synkope, wie vorher das Orchester; die Solisten der drei Oberstimmen nehmen Teil bis zum sechsunddreißigsten Takte. Dann verschwinden sie fürs Erste. Beethovens Art, einen Text in Musik zu übersetzen, zeigt sich bereits beim ersten Beginn dieses Kyrie. Man kann, will man sich darüber klar werden, kaum etwas Besseres tun, als die ersten Takte des Bachschen H-moll-Kyrie denen des Beethovenschen gegenüberzustellen. Für Bach ist das „Herr, erbarme dich", eine geschlossene Einheit. Beethoven, jeden Satz zerlegend und in seinen einzelnen Worten aufgreifend, trennt die gedankliche Linie und komponiert die Worte „Kyrie" und „eleison" einzeln, nicht allein nicht zusammenhängend, sondern geradezu im musikalischen Gegensatz. Dem ersten Wort gehört das Motiv

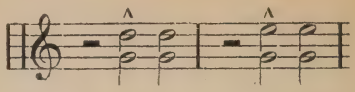
dem zweiten



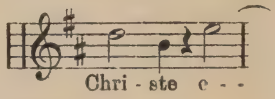
So herrscht in den ersten elf Takten nur der Ausruf Kyrie und erst im vierzehnten Takte meldet sich der Eleisongedanke beim dritten Takte der Altsolistin. Auf diese Tatsache und die Notwendigkeit, nun auch genau nach Beethovens Vorschrift die beiden Motive vortraglich auseinanderzuhalten, möge hingewiesen sein.

Eine Schwierigkeit technischer Art besteht in der Hervorbringung des plötzlich eintretenden piano auf dem dritten Takt des Kyriemotivs. Hier bleibt, will man sich nicht ein verweichlichendes diminuendo (vgl. Beethovens Brief, Seite 58) zuschulden kommen lassen, nichts übrig, als die Einschiebung einer ganz kurzen Atempause vor dem ersten Viertel des dritten Taktes. Im Orchester wäre entsprechend zu verfahren, indem man das dem piano vorangehende Viertel abstoßen, d. h. nicht in seinem vollen Wert aushalten läßt. Man übersehe nicht das Crescendo, das im dritten Takt nach dem Eintritt des Eleisonthemas gefordert wird. Ganz besonders die Soprane neigen dazu, hier nicht genügend im Ton anzuwachsen. Die halbe Note am Schluß dieses Crescendo verwandle man im Sopran und Tenor in ein Viertel, so daß der nun folgende forte-Einsatz auf „Kyrie" mit frischem Atem genommen wird. Diese Maßnahme ist viel einfacher, als das ewige Wiederholen derartiger Stellen in den Proben zur Einübung von Atempausen, und auf eine solche kommt es ja dabei hinaus. In dem Mittelteil des Kyrie, der im $\frac{3}{2}$-Takt steht, ist es wichtig, darauf zu achten, daß das Orchester gleichsam beinahe ununterbrochen das Wort „Christe" ausspricht. Es schadet nichts, wenn man jedesmal die erste der beiden halben Noten, die Beethoven in dieser Absicht verwendet, ein wenig stärker

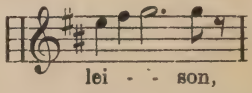
spielen läßt als die zweite, das Motiv also in den Instrumenten so bezeichnet:



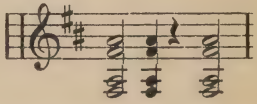
Es ist auch hier, wie in unendlich vielen Stellen des Werkes notwendig, dem Chor das Atmen an bestimmten Stellen anzugewöhnen, was man am besten durch die Kürzung der der Atemstelle vorangehenden Note erreicht, so z. B. im Sopran beim dritten Takt



beim siebenten Takte



im ganzen Chor, zwei Takte vor dem Wiedereintritt des 𝄞



In dem letztgenannten und dem ihm folgenden Takt so leise, als irgend möglich und um eine Spur zurückhaltend, ebenso, nur gerade noch hörbar, den ersten Takt im Alla breve, so weit es den Chor angeht, um so energischer den in seine zweite Hälfte hineinschlagenden Orchestereinsatz!

Ob es nicht richtig wäre, beim dritten Kyrieruf den Alt anstatt des tiefen das hohe d singen zu lassen,

möchte ich als eine Frage erwähnen. Jedenfalls würde dadurch die Stelle viel an Kraft gewinnen und hierauf kommt es doch, wie das ausdrücklich erst hier vorgeschriebene ff erweist, an. Bleibt der Alt auf dem tiefen d, so wird er vom Tenor erdrückt und ist nicht zu hören. Die Synkope, die, ebenfalls im Choralt, wenige Takte später folgt, ist mit besonderem Nachdruck herauszubringen. Im weiteren Verlauf des Satzes kommen wir an eine Stelle, wo nach einem pianissimo auf dem hohen g gesungenen Kyrie der Sopran acht Takte pausiert; sieben Takte nach seinem Wiedereintritt folgt ein Synkopeneinsatz auf das vierte Viertel, wiederum auf g. Von dieser Stelle an müssen der Chor und das Orchester Alles hergeben, was sie an Kraft haben; die Sforzati Beethovens sind mit der größten Energie auszuführen; freilich hat Beethoven nicht ff, sondern nur f vorgeschrieben, aber vermutlich nur deshalb, um eben die hier so wichtigen sforzati zu ermöglichen. Sechzehn Takte vor dem Schluß des Kyrie findet sich wiederum jene dynamische Vorzeichnung, die Beethoven so sehr liebt, ein crescendo, das nicht im forte endigt, sondern durch ein plötzliches piano abgeschnitten wird; auch hier ist vor dem Eintritt des piano das bereits oft erwähnte Hilfsmittel einer ganz kurzen Atempause zu verwenden.

Das Gloria umfaßt, wie wir bereits wissen, sämtliche Teile der Messe bis einschließlich der Stelle „Cum sancto spiritu in gloria dei patris, amen!“ Wenn Beethoven zum Schlusse des ganzen Satzes bei den zuletzt angeführten drei Worten das thematische Material des Anfanges von Neuem aufgreift, so ist das bei der Gleichartigkeit des Textes nur logisch. In diesem

Punkte weicht er auffällig von dem Vorgehen Bachs ab, der am Ende seiner Gloriasätze ganz Neues, bisher nicht Verwendetes erklingen läßt. Daß eine Absicht im Hinblick auf das frühere Werk nicht vorliegt, ist klar, da Beethoven die H-moll-Messe nicht gekannt hat.

Schon beim ersten Blick auf den Anfang des Gloria tritt deutlich hervor, daß uns andere Töne geboten werden sollen, wie im Kyrie. Das Orchester ist durch Hinzufügung des Kontrafagotts und der Posaunen auf seine volle Stärke gebracht, wobei freilich ins Gewicht fällt, daß das schwere Blech vorerst auch hier noch nicht zum Worte gelangt. Das Hauptthema des Anfanges,

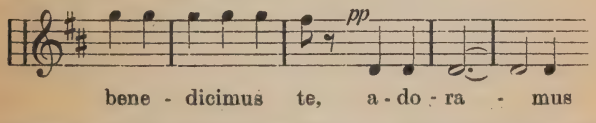
das eine Zeitlang vor allen anderen das Wort führt und zum Schlusse des Gloria wiederkehrt, bedeutet so gewissermaßen eine Einrahmung des gesamten Hauptteils. Die Trompeten und die beiden Hörnerpaare stehen im Anfang in D, so daß sie, was besonders die Hörner betrifft, im forte mit der vollen Kraft verwendet werden können. Später, wenn ein häufiger Wechsel der Tonart stattfindet, mußte der Meister für das eine Hörnerpaar eine andere Stimmung zu Hilfe nehmen, weil ihm sonst wesentliche Töne gefehlt haben würden. Später kehrt er wieder in die Grundstimmung zurück. Es scheint auf den ersten Blick überflüssig, hiervon zu sprechen. Die Frage der Verwendung von Hörnern und Trompeten ist aber in den

späteren Beethovenschen Werken eine so heikle und vielleicht wiederum in diesen nirgends derart problematisch, wie in der Missa, daß man um eine Erörterung nicht herum kommt. Denn trotz der Verwendung jener Instrumente in der Stimmung der Grundtonart ergeben sich in diesem Punkte noch Schwierigkeiten auf Schritt und Tritt. Man müßte, wollte man alle Beispiele dafür anführen, die sich in dem Werke finden, die Partitur zu einem großen Teil hier zum Abdruck gelangen lassen. Wir können aber nur wenige, ganz besonders kennzeichnende Stellen ihrer Art herausgreifen und müssen es den Dirigenten, die sich mit der Missa beschäftigen, überlassen, aus diesen für ähnliche Fälle die nötigen Folgerungen zu ziehen. Sogleich im Anfang des Gloria haben wir schon im ersten Takte ein Beispiel für solche Stellen. Die Führung der zweiten Trompete bedeutet selbstverständlich nur einen Notbehelf. Kein Mensch wird etwa glauben, daß Beethoven das so geschrieben hätte, wie es dasteht, wenn ihm die nötigen Töne zur Verfügung gewesen wären. Es ist nicht nur ein Eingriff, sondern eine Pflicht der Pietät, wenn man die zweite Trompete auf dem dritten Viertel des ersten und dem ersten Viertel des zweiten Taktes in der Oktave mit der ersten gehen läßt, so daß sie das Thema lückenlos verträgt. Bei dem Einsatz des Choralts im fünften Takt ist es mir oft aufgefallen, daß die Singstimme nur sehr schwach, manchmal fast gar nicht zu hören ist. Das liegt an zwei Gründen. Erstens wird der Alt, auch wenn er mit großer Kraft singt, leicht durch das Orchester gedeckt, und es ist deshalb ratsam, die Kraft der Instrumentalmasse sofort nach dem Eintritt der Singstimmen etwas

abzuschwächen; zweitens aber haben wir ja, wie bereits erwähnt wurde, in unseren Chören verhältnismäßig wenige echte Altistinnen, sondern der Mehrzahl nach im Alt tiefe Mezzosoprane, für die die Lage eben dieses Anfanges eine sehr ungünstige ist. Ich schlage deshalb vor, daß man den Alt in Chören, in denen er nicht genügend hervortritt, bei diesen ersten vier Takten durch den Sopran verstärkt. Das bedeutet gar keine Gefahr für den nach vier Takten folgenden Sopraneinsatz, weil dieser auf einer höheren Stufe erfolgt und als etwas ganz Neues wirkt. Inwiefern es bei nicht sehr stark besetzten Chören überhaupt recht wünschenswert oder sogar notwendig sein mag, die Kraft des Orchesters etwas einzudämmen, wo es nicht allein das Wort hat, das kann hier nur als offene Frage berührt werden.

Bei dem „et in terra pax" darf das Zeitmaß nicht geändert, d. h. verlangsamt werden, wie man es häufig erlebt. Dieser Eingriff in Beethovens Vorschriften rührt fast immer davon her, daß der Anfang des Gloria zu schnell genommen wird. Allegro vivace bedeutet bei Beethoven noch lange nicht ein Zeitmaß, das an sein Presto heranreicht. Wir haben einen ähnlichen sehr bezeichnenden Fall bei der Ouverture zu Egmont. Dort wird häufig das zweite Thema des Hauptsatzes, das sogenannte Klärchenthema, viel langsamer genommen, als der Anfang des Teiles, und zwar deshalb, weil dieser zu schnell gespielt wird. Beginnt man ihn in jenem geharnischten Allegro, das Brahms hier forderte und Hans von Bülow immer verwendete, dann ist jenes Zurückhalten in der Mitte ganz überflüssig. Genau so liegt der Fall bei unserer Gloriastelle. Manche

Dirigenten verstehen nicht den Unterschied zwischen ruhigerem Ausdruck und langsamerem Zeitmaß. Hier, bei dem „et in terra pax" läßt sich die Friedensstimmung ohne Wechsel des Tempos vortrefflich zum Ausdruck bringen, wenn man das Gloria nicht überhastet beginnt und nun bei dieser Stelle darauf hält, daß im Chor die Viertelnoten auf den dritten Taktteil nicht leicht und hüpfend, sondern in ihrem vollen Werte erklingen. Da, wo im achtzehnten Takte der Stelle der Alt die Führung hat, muß darauf gehalten werden, daß die Sängerinnen das zarteste piano verwenden, was gewöhnlich nur durch mehrfaches Üben zu erreichen ist; da der Sopran unter dem Alt liegt, bleibt der letztere immer hörbar. Die in allen Stimmen wiederkehrenden Noten auf das Wort „benedicimus" (siehe das nächste Notenbeispiel!) sollen mit großer Kraft herausgehämmert und nicht nebensächlich behandelt werden; das hier in den Gegenstimmen auftretende Hauptthema kommt von selbst genügend zur Geltung. Bei dem Eintritt der Chorbässe tritt wiederum die kürzlich behandelte Frage der Hörner vor unsere Augen; die Weiterführung des Baßthemas in den Hornstimmen bis zum Eintritt des Chortenors dürfte hier anzuregen sein. Die Takte



notiere man im Sopran und Tenor, wie hier angegeben, damit die Sänger gezwungen sind, vor dem pp zu atmen; sonst wird der geforderte plötzliche Eintritt des pianissimo sicher undeutlich. Mit der Orgel gehe

man nicht zu verschwenderisch um. Der Satz ist in sich vollständig und wäre es auch, wenn selbst die Orgel wegbliebe; dagegen möchte vorgeschlagen sein, daß man sie nach dem C-dur-Abschluß des Chores, da, wo im Orchester durchweg ein ff steht, mit dem vollen Werk einsetzen läßt.

In der Einleitung zu dem folgenden Teil, dem Gratias, lasse man dem Vertreter der ersten Klarinette Zeit zu schönem, etwas freiem Vortrag seiner Kantilene; ebenso ist das zu beachten, wenn im elften Takte nach dem Eintritt des neuen Zeitmaßes das erste Horn die Führung übernimmt. Die Solisten sollen durchweg mit weichem Ausdruck singen und vor Allem müssen die drei Oberstimmen sich hüten, so stark aufzutreten, daß etwa der Bassist, wenn er mit dem Thema des Gratias auftritt, ein forte anwenden muß, um noch zu Gehör zu gelangen. Das Gleiche gilt für den Chor, dessen crescendo erst dann beginnen darf, wenn der Baß deutlich in dem Tonbild erschienen ist. Mit dem Tempo I knüpft Beethoven wieder an den Anfang an, wenigstens im Orchester. Im Chor läßt er nur abgerissene, melodisch wenig bedeutende Töne erklingen, um alle Kraft für den nach zwölf Takten erfolgenden, unter der dynamischen Bezeichnung fff stehenden Eintritt der gesamten chorischen und instrumentalen Maße aufzusparen. Man darf nicht übersehen, wie selten Beethoven mit solchen Kraftmitteln, wie die erwähnte dynamische Forderung eines ist, arbeitet. Hier aber heißt es nun, bei dem Worte „omnipotens" etwa in dem Sinne zu musizieren, wie es einst Richard Wagner an Tichatschek schrieb, als dieser zum ersten Male im Tannhäuser sang, „Singe, als ob

Du nie in Deinem Leben wieder zu singen hättest". Wie Beethoven diese Stelle als den ersten großen Ausbruch in der Messe hervorgehoben zu haben wünschte, geht auch daraus hervor, daß er jetzt zum ersten Male die bis dahin aufgesparten Posaunen mit ihrer vollen Kraft eintreten läßt. Selbstverständlich wird man auch dafür sorgen, daß von seiten der Orgel das Nämliche geschieht. Im Chor bezeichne man den in Frage kommenden Takt so

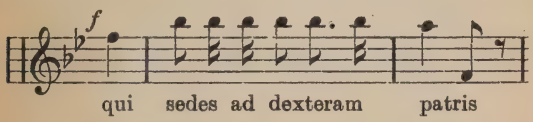
Die Atempause vor dem fff ist unter allen Umständen einzusetzen; des Weiteren ist es aber auch notwendig, daß während der folgenden drei Takte immerfort geatmet und so herbeigeführt wird, daß Kraft und Glanz beim Eintritt des hohen a im Sopran ihren Höhepunkt erreichen. Das nach der Vorschrift einen ganzen Takt hindurch auszuhaltende d auf die letzte Silbe des Wortes Omnipotens dürfte wohl etwas verkürzt werden können, weil es sich doch um eine kurze Sprechsilbe handelt.

Das Zeitmaß soll hier und während der zunächst folgenden Abschnitte nicht verändert werden. Es wird sehr häufig behauptet, daß die Hauptteile der Missa beim Vortrag auseinanderfallen und daß sie durch den steten Wechsel der Zeitmaße unruhig und unfeierlich wirken. Diese Behauptungen stammen in vielen Fällen daher, daß man über Beethovens Vorschriften hinaus noch innerhalb der einzelnen Abschnitte fühl-

bare Temporückungen vornimmt. Eine große Schwierigkeit beim Vortrage dieses Werkes, vielleicht die größte von allen, die es bietet, liegt gerade darin, daß es nötig ist, trotz des vielfachen Wechsels der Stimmung die große Linie, die sich durch das Ganze zieht, festzuhalten. Ändert man aber innerhalb der einzelneu Teile die Zeitmaße noch des Öfteren, so entsteht jene Unruhe in der Wiedergabe, die fälschlich dem Werk zur Last gelegt wird, während sie einzig die Schuld des Dirigenten ist. Bei der großen Genauigkeit, mit der Beethoven seine Partituren, die der Messe aber mehr als jede andere vielleicht, ausgestattet hat, dürfte es nur in besonderen Ausnahmefällen am Platze sein, in Bezug auf die Zeitmaße mehr zu tun, als er anordnet. Daß damit der Durchführung eines belebten Vortrages keineswegs ein Hindernis bereitet werden soll, vielmehr Ausdruck. Phrasierung und was Alles sonst zu einem bedeutungsvollen Musizieren gehört, zu ihrem vollen Rechte kommen müssen, ist selbstverständlich.

Der nun eintretende Larghettosatz stellt das Soloquartett mehr in den Vordergrund, als dies bisher der Fall gewesen ist. Hand in Hand hiermit geht auch ein stärkeres Hervortreten der im Orchester solistisch behandelten Instrumente. Die Holzbläser und die Hörner bedürfen sorgfältigster Beachtung und auch, wie z. B. vom zwölften Takte ab, aufmerksamer Führung. Daß die Vortragszeichen auf das Genaueste zu beachten sind, soll wiederholt betont werden. Die Anbringung von Atempausen im Baß und Sopran beim zweiten Chortakt nach dem Wechsel der Tonart erscheint notwendig. Ebenso notwendig ist es aber auch, daß es bei der nach drei Pausentakten folgenden Chor-

stelle den Sängern nicht gestattet wird, das fast überall zu hörende sforzato auf das Wort nostram anzubringen, das nur eine Folge der Bequemlichkeit, d. h. der gewohnheitsmäßigen Betonung des ersten Taktteiles ist. Jeder hier nicht vorgeschriebene Akzent ist zu vermeiden. Im dritten und vierten Takte nach der Rückkehr in die ursprüngliche Tonart des Larghetto findet sich die erste der Stellen, die zu den sogenannten zu fürchtenden in der Missa gehört, trotzdem hierzu kein richtiger Grund vorhanden ist. Die Takte im Sopran



sehen freilich sehr gefährlich aus und man hört die hohen Noten auch gewöhnlich in einer nichts weniger als erfreulichen Weise. Das ist aber nicht die Schuld Beethovens.

Es wurde bereits im zweiten Bande des Werkes darauf hingewiesen, daß dieser die äußersten Lagen der Singstimme nur dann berührt, wenn es sich um den Ausbruch ekstatischer Empfindungen handelt. Hier haben wir ein solches Beispiel. Nun mißlingt die Stelle sehr häufig und das aus dem ebenfalls schon früher berührtem Grunde, daß die Sängerinnen von dem Auftakt nach dem hohen b hinauf ein Portament anbringen. Ich habe, als ich noch in einem großen Gesangverein bei den Proben die Klavierbegleitung auszuführen hatte, es feststellen können, daß dort sämtliche besonders hochliegende Noten vermittels des Heraufziehens erreicht wurden und während der ganzen

Aufführung der Messe empfindlich zu tief geklungen haben. Das Übel läßt sich durch eine ganz einfache Maßnahme in den Proben abstellen, indem man die Auftaktnote von den Sopranen vorerst nicht als Viertel, sondern als ein Achtel mit einer darauf folgenden Atempause singen läßt. Auf diese Weise gewöhnt man den Sängerinnen zunächst das Hinaufziehen ab und lehrt sie, die hohe Note auf den Kopf zu treffen. Ist man so weit gelangt, so verkürzt man die Atempause immer mehr, bis sie schließlich ganz fortfällt. Sollten aber selbst einige Stimmen im Chor verbleiben, die das hohe b nicht frei einsetzen können, ohne zuvor zu atmen, so tut das keinen Schaden, weil ja die Auftaktnote von den übrigen gesungen und vom ganzen Orchester, die Posaunen ausgenommen, durchgehalten wird. Ich habe bei keiner unserer vielen Aufführungen der Missa an dieser Stelle auch nur die geringste Schwankung in der Intonation bemerkt. Im weiteren Verlauf des Larghettosatzes wäre noch anzuregen, daß der Chortenor im zehnten Takt nach dem Wiedereintritt des D-dur etwas hervortreten muß. Die letzten fünf Takte dieses Teiles erfordern die größte Aufmerksamkeit des Dirigenten, damit die vereinzelten Einsätze der Holzbläser, des Horns und der Streicher präzis erfolgen.

Sind wir, trotz der D-dur-Vorzeichnung bisher meist in anderen Tonarten, zuletzt in fis-moll, gewandert, so kommt von jetzt ab bis zum Schlusse des ganzen Gloriateiles im Wesentlichen nur noch die Grundtonart des Gloria und des ganzen Werkes zur Herrschaft. Das Allegro maestoso das uns zunächst entgegentritt, wird durch einen zweitaktigen Paukenwirbel eingeleitet,

der mit pp bezeichnet ist. Man pflegt ihn bis zum Fortissimo anwachsend ausführen zu lassen, der Vorschrift der Partitur entgegen. Diese Maßnahme wird, wie mir Friedrich Gernsheim erzählte, auf die erste deutsche Aufführung der Missa solemnis zurückgeführt. Dort soll Anton Schindler, „l'ami de Beethoven", an Dorn, den Leiter der Aufführung, herangetreten sein und ihm gesagt haben, Beethoven hätte das selbst so gewünscht. Ich bin nicht imstande gewesen, diese Mitteilung nachzuprüfen, halte es aber nicht für ausgeschlossen, daß sie authentisch ist, weil diese Art der Dynamik im Einklang mit Beethovens Vorschriften an anderen Stellen steht. Jedenfalls möchte ich die Angelegenheit erwähnen. Daß der Tenor auf das dritte Viertel seines zweiten und das des dritten Taktes zu atmen hat, erscheint selbstverständlich. Auch das wiederholte, aber unregelmäßige Atmen bei dem Worte altissimus (vgl. Band 1, Seite 81). Die bald folgende Fermate im piano ist sehr lange auszuhalten. Ziemlich schwierig gestaltet sich die Sache bei der zweiten Fermate mit der so überaus merkwürdigen Bezeichnung

Diese Stelle, unmittelbar vor dem Eintritt des C-Taktes, hat Beethoven ersichtlich große Mühe bereitet. Sie findet sich, wie schon früher erwähnt, in den Skizzen mit unzähligen Varianten und es ist fraglich, ob sie, so wie sie dasteht, wirklich alle Wünsche des Meisters

erfüllt hat. Der springende Punkt liegt darin, daß, weil der Chorbaß für den Eintritt des Fugenthemas unmittelbar nach diesem Takte gebraucht wird, er die Fermate nicht mit den anderen Stimmen aushalten, d. h. das vorgeschriebene crescendo nicht mitmachen kann. So läßt ihn Beethoven nach dem zweiten Viertel fort und hat als Ersatz die Hörner und Fagotte herangezogen. Inwieweit es möglich sein wird, diese Instrumente so vorzubereiten, daß sie im Chorklang der übrigen Stimmen vollkommen aufgehen, möchte ich nicht entscheiden. Des Weiteren ist es aber auch nicht leicht zu erreichen, daß der Chor, wie die Instrumente, ganz gleichmäßig abschwellen und wieder an Kraft zunehmen. Natürlich kommt, da der ganze Vorgang nicht etwa schnell abläuft, sondern den Ausführenden Zeit gelassen werden muß, das Verlangte in die Tat umzusetzen, auch hier wieder das häufige Auffrischen des Atems in Frage. (Vorsicht zur Vermeidung stoßweisen Einsetzens, besonders im Alt!)

Über die technische Ausführung der bereits erwähnten Amenfuge ist Einiges zu bemerken. Zunächst was die Ausführung des geforderten ben marcato angeht: Im Orchester, d. h. den Streichern und den Holzbläsern ist durch die vielen vorgeschriebenen sforzati deutlich ausgesprochen, was geschehen soll. Aber weder in den Singstimmen, noch den mit diesen gehenden Posaunen findet sich irgendeine Bezeichnung. Will man nun, was ohne Zweifel das Richtige ist, annehmen, daß sich das ben marcato auf sämtliche Mitwirkende bezieht, so wird man wohl am Besten tun, wenn man in den Singstimmen durchweg martellato singen läßt; dann bekommt jede Note ohne weiteres Zutun ihren

Akzent. Dies führt zu der zweiten Frage, wie man es mit den Posaunen halten soll und diese ist recht schwierig zu beantworten. Wir müssen uns wieder vorstellen, daß zur Zeit, als diese Messe geschrieben wurde, in den Chören nicht mehr als dreißig bis etwa fünfzig Personen vorhanden, die Komponisten also gezwungen waren, wollten sie bestimmte Linien besonders hervorheben, an den betreffenden Stellen durch Stützen im Orchester nachzuhelfen. Hier, in der Fuge, hat Beethoven für diesen Zweck zu dem schweren Blech gegriffen. Nun ist bei der Besetzung unserer Chöre heutzutage die Unterstützung der Singstimmen in der damals gebräuchlichen Weise kaum mehr als nötig anzusehen, ja man hat manchmal das Gefühl, daß das ununterbrochene Mitspielen der Chorpartien im Orchester ermüdend wirkt. Es könnte also die Frage aufgeworfen werden, ob es nicht erlaubt sei, da, wo diese Verstärkungen keinen anderen Zweck haben, als den des Hervorhebens, sie auf kürzere oder längere Strecken fortzulassen. Die Frage wird bei dieser Fuge akut durch den Umstand, daß für die drei Unterstimmen die Posaunen vorhanden sind, dagegen für den Sopran eine entsprechende Unterstützung, zu der logischerweise die Trompete berufen wäre, fehlt, weil auf der Trompete der damaligen Zeit nur ein Teil der hier erforderlichen Töne vorhanden gewesen ist. Die Holzbläser, die Beethoven den Posaunen zugesellt, bedeuten nur einen Notbehelf, und ein Blick auf die Stimme der ersten Trompete zeigt deutlich, wie die Unzulänglichkeit der Mittel Zugeständnisse erzwungen hat. Man könnte nun, da ja heute auf der Trompete keine tonlichen Lücken mehr vorhanden sind, diese

mit dem Sopran gehen lassen, oder, wenn man das bestehende Notenbild nicht anrühren will, eine dritte Trompete eigens zu diesem Zweck hinzunehmen. Es möge bemerkt werden, daß es sich hier durchweg um Vorschläge handelt, die von bedeutenden Dirigenten gemacht oder mit diesen erörtert worden sind. Ich nenne da vor Allem Hans von Bülow, Arthur Nikisch und Fritz Steinbach. Der Letztgenannte meinte, man solle nichts verändern, als die Vortragszeichen, d. h. die bei den Posaunen stehenden f durchweg in p verwandeln; dagegen läßt sich einwenden, daß dann der Zweck der Posaunenstimmen illusorisch wird; denn werden die Instrumente, was bei der heutigen Besetzung der Chöre selbstverständlich ist, unhörbar, so können sie fast ebensogut fortbleiben. Der Vorschlag, vielleicht eine dritte Trompete für den Sopran hinzuzusetzen, stammt von Nikisch, während Hans von Bülow seinerzeit vorschlug, die Posaunen, als störend, während des eigentlichen Fugensatzes fortzulassen, bis zu dem Quartsextakkord in fis-moll, zwei Takte vor dem Eintritt des Solotenors, so daß dieser Höhepunkt hierdurch auch noch ganz besonders als ein solcher gekennzeichnet wird. Es erscheint mir nötig, die Frage der Posaunen bei diesem Stück zu berühren, weil sie, auch aus grundsätzlichen Gesichtspunkten, eine nicht gewöhnliche Wichtigkeit besitzt.

Bei dem Orgelpunkt, der die Fuge krönt, müssen der Pauker und die Posaunen zwar forte einsetzen, aber sogleich mit der Kraft etwas zurückgehen, und erst etwa vom vierten Takt ab wieder anwachsen, weil sie sonst bei der tiefen Lage der Singstimmen Alles zudecken; dagegen ist es notwendig, daß der Chorbaß

und die Baßposaune im achten Takte nach dem Einsatz des Orgelpunktes und ebenso zwei Takte weiter der Choralt, die zweiten Violinen und die erste Posaune mit großer Kraft auftreten; für den Sopran und die mit ihm gehenden Instrumente ist das selbstverständlich, wie auch der Wunsch, von der gesamten Masse in den beiden letzten Takten des Fugenteiles wenn möglich noch eine Steigerung der Kraft zu erzwingen.

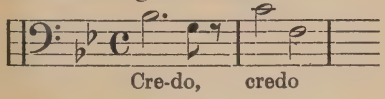
Mit dem Abschluß dieses Teiles steigert sich das Zeitmaß. Der Dirigent sei aber darauf bedacht, dieses nicht zu sehr anzuspannen, weil sich sonst bald kaum zu überwindende Schwierigkeiten ergeben und der Klang der Singstimmen durch Atemlosigkeit beeinträchtigt wird. Das Zusammengehen von Solisten, Orchester und begleitendem Chor ist hier eine nicht einfach zu lösende Aufgabe für den Dirigenten. Im Chor achte man bezüglich der Aussprache darauf, daß bei den gestoßenen Noten nicht Jesu Chris—te, sondern genau nach Beethovens Vorschrift Chri—ste abgeteilt wird. Das vorweg genommene s macht sich sonst störend bemerkbar. Ungünstig wirkt es, daß im fünften Takte nach dem Fortissimoeintritt des Chores und Orchesters der Sopran das Hauptthema nicht mehr zu übernehmen hat. Es wird kaum möglich sein, daß es im Chor, nur von den drei Unterstimmen gesungen, so kräftig weiter klingt, wie es eingesetzt hat; an dieser Stelle muß das Orchester aushelfen. Bezüglich des sieben Takte lang auszuhaltenden a der Soprane, kurz vor dem Schluß dieses Teiles, sei auf Band 1, Seite 81 usw. verwiesen.

Das Presto, mit dem das Gloria abschließt, ist derjenige Teil, auf den hin die Steigerung des Ganzen,

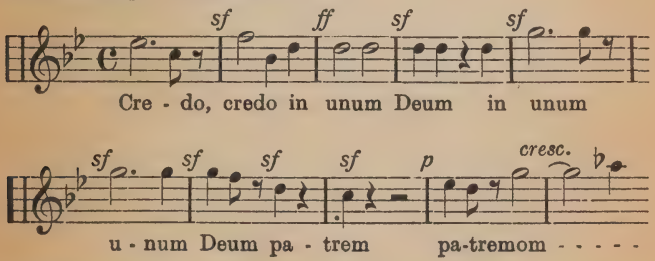
man möchte sagen, schon vom Beginn an, angelegt ist. Gerade weil dieser Schluß mit seinem fanatischen Jubel als etwas ganz Ungeheures hervortreten soll und muß, darf man vorher die Zeitmaße nicht allzusehr in Bezug auf die Schnelligkeit übertrieben haben. Ich denke es mir richtig, wenn sich das Zeitmaß in einer auch durch die langsamen Zwischensätze intellektuell nicht unterbrochenen Linie, vom Anfang des Gloria auf den Schluß hin so entwickelt, daß man dort die Viertelnoten nach dem Metronom ungefähr auf 144 einschätzen könnte, am Schluß dagegen die ganzen Takte auf 80; und hierzu: dieses Presto muß und darf nur in ganzen Takten dirigiert werden, nicht in Vierteln. Beethoven geht, wie schon öfters erwähnt, mit den Forderungen angespannter Zeitmaße sehr sparsam um. Deshalb aber bedeutet auch z. B. ein Presto oder gar Prestissimo, da, wo es einmal steht, eine besondere Tempoleistung. Bei diesem Schluß reißt der Jubel alle Schranken ein, genau so, wie im Finale der neunten Sinfonie. Zugegeben, daß es nicht leicht sein mag, die vielen Synkopen und sonstigen rhythmischen Besonderheiten bei schnellem Zeitmaß herauszubringen; unmöglich ist es nicht, sondern nur eine Frage energischen Übens in den Proben. In dem letzten Takt, wo im Gefühl der höchsten Begeisterung die Singstimmen sich nicht mehr halten lassen und über den Orchesterschluß hinwegstürmen, muß natürlich mit dem Aufgebot aller vorhandenen Kraft gesungen werden, damit es nicht etwa wie ein Versehen im Chore klingt. Die letzte Note des Teiles soll fortissimo und ganz kurz abgerissen herauskommen, ja nicht in der Kraft nachlassend, oder gar, wie ich es vor einer Reihe

von Jahren bei einer Aufführung der Missa gehört habe, durch eine Fermate ins Sentimentale ausgedehnt. Bei diesem Gloria können ein Chor und sein Leiter durch Begeisterung und straffe Disziplin Großes vollbringen.

Das Credo ist der umfangreichste Teil der Messe und zugleich derjenige, der an die Leistungsfähigkeit des Chores, besonders der Soprane, in stimmlicher Hinsicht die größten Forderungen stellt. Das grundlegende Thema des ganzen Teiles, das zunächst in den Posaunen auftritt, erklingt sogleich darauf im Chor. Da das erste Textwort wiederholt wird, ist es unbedingt nötig, in den Singstimmen, wie auch bereits in den Posaunen, eine Atempause einzuzeichnen, so daß das Notenbild sich wie folgt darstellt:



Man kommt ohne dieses Hilfsmittel, will man einen sinngemäßen Vortrag erzielen, hier und an einer großen Reihe ähnlicher Stellen nicht aus. Ich setze die Sopranstimme der ersten zehn Takte so hin, wie sie in unseren Aufführungen bezeichnet ist:



Selbstverständlich wieder nur, wie alles Derartige,

vorschlagsweise. Vom zehnten Takte ab beginnt die erste der bereits erwähnten, gefürchteten Chorstellen. Man hört sie sehr häufig so, daß das über fünf Takte hinwegreichende hohe b der Soprane ängstlich und mit frühzeitigem Erlöschen des Klanges zur Wiedergabe gelangt. Dabei ist die Sache gar nicht so schlimm, wie sie aussieht, wenn man nur die Sängerinnen daran gewöhnt, daß sie immerfort von Neuem atmen, in der Art, wie es im ersten Bande unserer Arbeit vorgeschlagen ist. Es ist dann ganz gut durchführbar, daß das hohe b in einem gleichmäßigen fortissimo bis zum Schlusse durchgehalten wird. Daß das Hauptthema in den Bässen bei dieser Stelle etwas zu Schaden kommt, wird sich wohl nicht ganz vermeiden lassen; es sei denn, daß eine ungewöhnlich hohe Zahl von Bassisten zur Verfügung stünde.

Ein Takt, der im akustischen Sinne wohl immer problematisch bleiben wird, steht da, wo der Chorbaß mit den Worten Deum de Deo einsetzt. Dort liegt das gesamte Orchester auf einem G-dur-Akkord fest, nur die doppelgriffigen Bratschen haben in der Unterstimme die Note f zu spielen. Diese wird von der gewaltigen Tonmasse der übrigen völlig aufgesogen und man bekommt überall einen reinen G-dur-Akkord zu hören. Wenigstens ist es mir immer nur deshalb gelungen, das f unter den übrigen Tönen zu entdecken, weil ich eben wußte, daß es dasteht. Da es aber Beethovens Absicht nicht gewesen sein kann, einen Septimenakkord dadurch unverständlich zu machen, daß er die Septime verschleiert, wird man wohl nicht gegen seine Absichten verstoßen, wenn man den kaum zu hörenden Ton verstärkt. Wir pflegen, um keine Noten-

änderung im Orchester vorzunehmen, den Septimenakkord auf der Orgel anschlagen zu lassen. Man könnte freilich entgegnen, daß ja auch noch die Pauke auf f wirbelt. Das spielt aber hier gar keine Rolle, weil bei der tiefen Stimmung dieses Instrumentes die Tonhöhe nicht mehr erkennbar ist.

Wir kommen hier, wie es bereits im Gloria der Fall war und auch später noch mehrfach sein wird, zu einem äußerst heiklen und kaum zufriedenstellend aufzuklärenden Punkt, der die Orchesterbehandlung Beethovens, besonders in den späteren Werken, betrifft. Es ist die oft aufgeworfene Frage der sogenannten Retuschen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Manches im Beethovenschen Orchester nicht so klingt, wie der Meister es gewollt hat; denn es ist undenkbar, daß er, wie wir es häufig in den letzten Sinfonien und der Missa finden, wichtige, geradezu führende Stimmen mit Absicht so instrumentiert haben sollte, daß sie von anderen, nebensächlichen, vollkommen übertönt werden. Nun gibt es in solchen Fällen nur zwei Möglichkeiten; entweder man hält sich genau an Beethovens Notentext und nimmt es eben hin, daß diese oder jene wichtige Stelle unverständlich bleibt, oder man sucht die Mängel, denn solche sind es trotz aller Genialität Beethovens, durch mehr oder minder weitgehende Maßnahmen auszugleichen. Dieses Mehr oder Minder ist nicht allzuleicht zu nehmen. Von denjenigen, die wie z. B. Josef Joachim, jede auch noch so geringe Maßnahme der erwähnten Art ablehnten und noch ablehnen, bis zu dem Schritt Gustav Mahlers in der neunten Sinfonie, dem Hauptorchester noch ein solches aus der Ferne hinzuzugesellen, ist ein weiter Abstand.

Natürlich liegt hier nicht etwa die Absicht vor, die eine oder die andere Anschauung zu kritisieren, sondern es sollen nur Anregungen gegeben werden und hierzu ist das Eingehen auf die verschiedenen Anschauungen notwendig. Wir müssen uns aber vor Allem fragen, woher es kommt, daß in Beethovens Orchesterpartituren die Zahl solcher problematischen Stellen, je höher die Opuszahl ansteigt, fast parallel hiermit wächst. Der erste Grund ist zweifellos der, daß des Meisters Gedankenflug höher und höher ging und er häufig, um den stärksten Ausdruck seines Empfindens in Töne umzusetzen, die Instrumente zu bis dahin nicht bekannten Kraftleistungen heranzog, daß ihm der gedankliche Inhalt höher stand, als die klangliche Wirkung. Gerade dieser Umstand trägt ja nicht zum Mindesten zu der Bewunderung bei, die wir Ludwig van Beethoven entgegenbringen. Aber es kommt noch ein anderes Moment in Betracht, das sicherlich einen großen Einfluß auf die Behandlung des Orchesters bei ihm ausgeübt hat. Das ist das ersterbende und schließlich gänzlich erstorbene Gehör. Wir wissen, daß jeder Komponist sich das, was er niederschreibt, mit dem sogenannten geistigen Ohre vorstellt. Aber dieses innere Gehör ist doch nicht so häufig in Vollkommenheit vorhanden, wie man es glauben sollte. Die Sicherheit, die dazu nötig ist, eine große Partitur zu veröffentlichen, ehe man einen Ton davon gehört hat, wie es z. B. Richard Wagner mit dem Tristan tat und Franz Schreker heute bei seinen komplizierten Partituren wagt, ist sehr selten. Man tut der Größe Beethovens gewiß keinen Abbruch, wenn man behauptet, daß ihm diese Sicherheit nach und nach abhanden gekommen

ist, weil er eben den Klang seiner Musik nicht mehr vernehmen konnte, ja, daß er sie im höchsten Grade vielleicht nie besessen hat. Ich habe diesen Punkt einmal vor Jahren in einem der Programmbücher des Philharmonischen Chores erwähnt und mir darüber den dilettantischen Tadel eines Berliner Referenten und Beethoven-Biographen zugezogen. Hätte dieser Herr sich mit den Briefen Beethovens beschäftigt, die ja schließlich für jemand, der eine Biographie des Meisters schreiben will, nicht ganz gleichgültig sind, so würde er vielleicht einen aus dem Jahre 1809 gefunden haben, in dem der Meister bei der Übersendung des Manuskripts der fünften und sechsten Sinfonie mitteilt, er werde eine Anzeige von Verbesserungen einsenden, die er während der Aufführung der beiden Werke gemacht habe, weil er bis dahin noch keines davon gehört hatte. Das war 1809, als von der Taubheit Beethovens noch keine Rede war. Die Messe aber ist zu einer Zeit geschrieben, zu der das Gehör nach und nach völlig versagt hatte. Es wäre ein Wunder, wenn nicht die Klangvorstellung unter diesem Abgeschnittensein von der Außenwelt gelitten hätte, wenn es nicht noch ein viel größeres Wunder ist, welche unbeschreiblichen Klänge der Meister uns trotz aller Hindernisse geschenkt hat. Denn natürlich sind der bei diesen Erörterungen in Frage kommenden Fälle verschwindend wenige im Vergleich zu dem Herrlichen, das Beethoven nicht allein als musikalische Eingebung im Ganzen, sondern auch rein klanglich in seine Partituren eingeschlossen hat.

Wir fahren nun in unseren Betrachtungen fort, die dem Credo der Missa gewidmet sind. Bei den Worten

„descendit de coelis“ wird man im Sopran wiederum ohne eine kurze Atempause vor dem letzten Worte nicht auskommen. Es handelt sich da abermals um eine jener Forderungen Beethovens, die mit den Streichinstrumenten sehr leicht, mit den Singstimmen aber ohne besondere Maßnahmen nicht ausführbar sind. Beethoven deklamiert hier auf die beiden ersten Worte, in der Fortführung des Vorangegangenen, indem er den Sopran einen Oktavensprung nach unten, und zwar im forte mit einem noch hinzugefügten sforzando ausführen läßt; auf dem Wort coelis steht plötzlich ein Pianozeichen. Daß dabei die Vorstellung reinen, stillen Aethers gewaltet hat, ist sicher. Wir haben hier einen ähnlichen Fall wie beim Kyrie, nur daß die Umsetzung in Töne jedes einzelnen Wortes ohne Rücksicht auf ein Zusammenfügen des ganzen Wortsatzes noch viel deutlicher hervortritt, als dort. Vor dem letzten descendit muß der ganze Chor atmen, sonst fehlt es an der dort nötigen Kraft. Wie das am Besten zu erreichen sei, braucht nach dem oft Gesagten nicht mehr erwähnt zu werden.

Ein neues Problem bietet der folgende Abschnitt, das Incarnatus. In der Messe übernimmt fast durchweg der Tenorsolist die Verkündung; er wirkt nicht unähnlich dem Evangelisten in der Passion. Die Quelle dieser Maßnahme ist die gleiche, wie dort. Nun weichen die verschiedenen Ausgaben der Missa beim Beginn des Incarnatus gerade in Bezug auf diesen Punkt von einander ab, und zwar liegt die Sache so, daß Beethoven zwar scheinbar die ersten sieben Tenortakte dem Solisten zugewiesen hat, man aber später zu dem Schluß gelangt ist, daß diese Notierung eine irrtüm-

liche sei, d. h. daß der Meister beim Niederschreiben der Stelle den Chortenor im Sinn gehabt habe und aus Versehen in das Liniensystem des Solisten geraten ist. So findet sich dann auch in den neueren Ausgaben der Tenoranfang des Incarnatus in dem System des Chores abgedruckt. Es mag nun Jedem, der die Missa zur Aufführung bringt, überlassen sein, sich zu der Sache zu stellen, wie er will. Nur darf man erstens nicht außer acht lassen, daß sich Schreibfehler in den Beethovenschen Partituren in erheblichen Mengen finden. Des Weiteren aber gibt die Behandlung des Orchesters einen Fingerzeig dafür, daß es sich tatsächlich um den Chortenor handelt; denn bei dem sogleich erfolgenden Eintritt der Solisten steht im Streichorchester ausdrücklich, daß nur wenige Instrumente spielen sollen und gerade bei dem des Solotenors finden wir die Eintragung: „Zwei Violinen". Im Anfang des Incarnatus steht nichts dergleichen, sondern die Instrumente, die überhaupt zu spielen haben, sind mit der vollen Besetzung verwendet; vor Allem auch spielen die Contrabässe dort noch mit, die nachher, wo die Solisten das Wort führen, schweigen. Wir haben also hier wieder einen derjenigen Fälle vor uns, bei denen es wohl mehr der Pietät entspricht, wenn man gegen den Wortlaut des Textes handelt, als wenn man ihn befolgt. Daß im Incarnatus Alles, sei es im Chor, im Orchester oder bei den Solisten, in einem gewissen Helldunkel zu verharren hat, ist selbstverständlich. Bei der Stelle, an der der Chor wieder eintritt, ist darauf zu achten, daß dieser nicht etwa scharf rhythmisiert, sondern die beiden Takte so vorträgt, daß das Gebetmurmeln, das sie äußerlich nachahmen, zum

Ausdruck gelangt. Kann man es nicht erreichen, daß sich der Chor vollkommen geräuschlos erhebt, so muß er während des ganzen Incarnatus stehenbleiben. Dem Flötisten ist für seine Figuren etwas Freiheit zu gewähren; inwieweit er seine Zweiunddreißigstel gebunden oder abgestoßen vorzutragen hat, das möge dem Geschmack des Dirigenten überlassen bleiben. Ein allzu scharfes staccato darf hier nicht zur Verwendung gelangen. Bei dem kleinen Zwischensatz „et homo factus est" sind die Vortragszeichen peinlich genau zu beachten und die Noten der Celli im zwölften Takte etwas hervorzuheben.

Im Crucifixus wird man des präzisen Zusammengehens wegen am Besten Achtel dirigieren, da das Zeitmaß ein sehr breites sein muß. Es darf nicht übersehen werden, daß das diminuendo im Chore, auf dem Worte passus, forte einzusetzen hat, und nicht, wie es gewöhnlich geschieht, in dem piano, das erst auf das dritte Viertel im Takt erfolgen muß. Über das Hervorheben der ersten Violinen und des Fagotts in den nächsten Takten ist kaum etwas zu sagen. Dagegen möge man darauf achten, daß das crescendo des Chores, das bei dem nächsten Einsatz vorgeschrieben ist, nicht über ein gewisses Maß hinausgehen darf, solange die Solisten singen; erst nach dem Abschluß des Bassisten darf der Chor im forte auftreten. Die beiden Solistinnen sollten bei ihrem „passus" mit einiger Entschiedenheit einsetzen, damit das Einschneidende der Dissonanz an dieser Stelle nicht abgeschwächt wird. Dann soll das Ganze bis zur äußersten Grenze des pianissimo verklingen, die Fermate lange gehalten werden, leiser und leiser werdend. Hierauf muß der Chortenor so

stark als möglich das „Et resurrexit“ intonieren. Der bereits erwähnte Musikreferent und Beethoven-Biograph meinte einmal, ich ließe den Chor so leise ausklingen, um nachher die Tenöre um so effektvoller hineinplatzen lassen zu können. Armer Beethoven! Warum hast du so auf der Ausführung der Gegensätze bestanden! Wie schön wäre es, die ganze Missa in einem, sämtlichen männlichen und weiblichen alten Jungfern genehmen mezzoforte herunter zu musizieren, wie es ja auch an bestimmten Stellen beliebt ist. (Vgl. übrigens S. 60).

Die aufsteigende Tonleiter zu Beginn des nächsten Teiles muß mit großem Glanz herauskommen; man wird gut tun, jede Stimme im Chor dazu anzuhalten, daß sie forte einsetzt und nach oben zu noch an Kraft zunimmt. Bei den sogleich folgenden Worten „sedet ad dexteram patris“ wird es, wenn man nicht über einen sehr starken Chor verfügt, ratsam sein, mit dem fortissimo des Orchesters etwas zurückzuhalten, ebenso bei den unmittelbar folgenden Chortakten bis zu dem Worte „Gloria“; sonst werden die Unterstimmen des Chores, die ja auch Wichtiges zu sagen haben, zur Unhörbarkeit verurteilt.

Eine wiederum ziemlich schwierige Frage ist die, wie es beim Eintritt der zweiten Posaune vor dem „judicare“ gehalten werden soll. Der Ton des Instrumentes hat hier gewöhnlich nicht genügende Kraft und man wird nicht gegen den Geist verstoßen, wenn man eine zweite Posaune hinzunimmt, da ja doch zwei Takte später durch den Eintritt des Choralts und der Hörner noch eine beträchtliche Steigerung des Klanges erfolgt. Der Alt liegt für das, was er hier zu

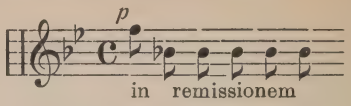
leisten hat, nicht sehr günstig, denn gerade die Töne in dieser Mittellage pflegen im Allgemeinen nicht so kräftig herauszukommen, wie die höher oder tiefer liegenden. Wo es hier mit der Kraft hapern sollte, nehme man den zweiten Sopran, nötigenfalls alle Soprane, zu Hilfe. Der sogleich darauf folgende Sopraneinsatz, wie er in der Partitur steht, wirkt trotzdem als ein neues Element. Daß der ganze Chor bei den drei Takte später geforderten langen Tönen nichts an Kraft verlieren darf, sondern eher noch zunehmen muß, ist nicht zu übersehen. Bei den Worten „cujus regni" ist es wiederum mit der Klangkraft etwas heikel bestellt, weil der Vokal u der für die Tonentwicklung ungünstigste unter allen ist. Man wird dort, wie es bereits vorhin vorgeschlagen war, unter Umständen mit der Kraft des Orchesters etwas zurückhalten müssen.

Bei den Textworten „Credo in unum spiritum sanctum" tritt aus logischen und formellen Gründen das Hauptthema des Credoanfanges wieder auf. Zunächst im Wesentlichen beim Baß und Tenor, während der Sopran und der Alt dazu in äußerlicher Nachahmung kirchlicher Gepflogenheiten, wie schon im Incarnatus, auf einen Ton psalmodieren. Der Chor wird, wo er das Credothema vorzutragen hat, von der Orgel, den gesamten Streichern, dem Kontrafagott und den Posaunen unterstützt, so daß dieser Instrumentalkörper im Verein mit den Singstimmen eine gewaltige Klangmasse darstellt. Nun hat aber Beethoven hier, wo er im Großen und Ganzen den Anfang des Credo wiederholt, einen Zusatz im Sinne der Steigerung hinzugefügt, nämlich eine Gegenstimme in punktierten

Achteln, die von den beiden Fagotten übernommen wird, so aber, daß immer nur ein Instrument spielt, Dieses ist vielleicht unter allen Stellen in der Missa, bei denen eine sogenannte Retusche wünschenswert erscheint, die schwerwiegendste. Augenscheinlich hat Beethoven aus den früher erwähnten Gründen die Klangkraft des Fagotts nicht richtig eingeschätzt. Sonst wäre die Notierung, so, wie sie dasteht, undenkbar. Kein Mensch wird von dem einzeln seinen Weg gehenden Fagott etwas vernehmen, oder aber, wenn das dennoch der Fall sein könnte, so wird es dem unbefangenen Zuhörer höchstens als ein Geräusch erscheinen, das von einem Irrtum im Orchester herrührt. Zwölf Takte später, wenn die kontrapunktierende Stimme in den Oboen und Flöten erscheint, die ohnehin in ihrer hohen Lage klangstärker sind, als das Fagott, hat Beethoven die Instrumente merkwürdigerweise verdoppelt, was sein Vorgehen bei der Verwendung des Fagotts zum gleichen Zwecke noch deutlicher als einen Irrtum erscheinen läßt. Es soll gewiß Niemand davon abgehalten werden, die Stelle so zu lassen, wie sie sich in der Partitur findet. Wenn aber irgendwo, so liegt hier eine Veranlassung vor, klangverstärkend einzugreifen. Man könnte die beiden Klarinetten die ganze Stelle hindurch mitgehen lassen, auch zwei Hörner hinzunehmen, die gleich den Fagotten abwechselnd spielen; aber jedenfalls ist die Berechtigung eines klanglichen Eingriffs hier nicht ohne Weiteres von der Hand zu weisen.

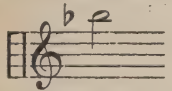
Im ferneren Verlauf des Satzes achte man darauf, daß bei den häufigen Wiederholungen des Wortes

Credo Atempausen eingehalten werden und auch, daß im Sopran und Alt bei dem Takte

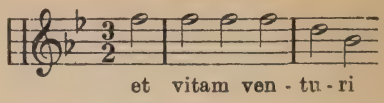


nicht auf das Wörtchen „in" ein Akzent angeschlagen wird; besonders im Sopran pflegt hierzu, weil es sich um den guten Taktteil handelt und die Note ziemlich hoch liegt, eine starke Neigung vorhanden zu sein. Die Orgel kann hier gründlich ausgenützt werden und in den letzten Takten des Teiles ihre ganze Macht entfalten. Es mag bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen sein, daß die Orgelstimme, so, wie sie Beethoven geschrieben hat, dem Organisten sehr viele Freiheit gestattet. Bei einem großen Teil der Partitur ist die Königin der Instrumente nur als klangverstärkendes Mittel verwendet und es kommt daher nicht überall so auf die Auswahl der feinsten Abtönungen an, wie bei Bach. Gerade deshalb aber muß man mit dem Orgelwerk bei der Missa vorsichtig und etwas sparsam umgehen, was sich um so leichter durchführen läßt, als das Orchester in sich vollkommen selbständig ist. So pflegen wir bei unseren Aufführungen der Missa die Orgel nach dem ersten Taktteil des nun folgenden $^3/_2$ Taktes auf eine lange Strecke vollkommen wegzulassen, um sie nachher an einer noch zu erwähnenden Stelle in bedeutsamer Weise zu verwenden.

Mit der in ihrem ersten Teil unter die Bezeichnung Allegretto ma non troppo stehenden Fuge erreichen wir denjenigen Abschnitt der Messe, der dem Dirigenten, wie den Chören beim Studium die meiste Mühe zu ver-

ursachen und trotzdem häufig mangelhaft zu Gehör zu gelangen pflegt. Hier, wo es sich um den höchsten Aufschwung der Empfindungen und Gedanken handelt, verwendet Beethoven in den Singstimmen besonders häufig und ohne jede Rücksicht auf den Grad der Ausführbarkeit die bei ihm gefürchteten hohen Tonlagen. Die Schwierigkeit bei den Sängern erhöht sich dadurch, daß die Violinen auf beiden Seiten des Orchesters pausieren und dadurch eine wesentliche Stütze fortfällt. Der Verzicht auf den hellen Klang der Violinen bei Stellen, in denen eine besondere Feierlichkeit zum Ausdruck gebracht werden soll, ist, wie bereits früher erwähnt, nichts Seltenes. Beethoven hat von diesem Mittel ungewöhnlich häufig Gebrauch gemacht und wir werden noch mehreren Teilen der Missa begegnen, bei denen ebenfalls die Violinen ausgeschaltet werden. Hier, in unserer Credofuge, ist im Übrigen das ganze Orchester einschließlich der Posaunen beschäftigt. Eine nicht einfache Aufgabe ist es, den Chor daran zu gewöhnen, daß er im Verlaufe des nun Folgenden durchweg im piano verharrt, wo nicht ausdrücklich eine andere Tongebung vorgeschlagen ist. Die Fuge muß ruhig dahinziehen und es ist auch durchaus ratsam, in Bezug auf das Zeitmaß stark zurückzuhalten, so daß die halben Noten nicht schneller, als etwa $\frac{}{\text{𝅗𝅥}} = 63$ einsetzen. Ist man hier nicht sehr vorsichtig, so wird der nachher folgende zweite Teil der Fuge geschädigt. Die größte Gefahr für die Choristen scheinen die mehrfach auftretenden  im Sopran zu bedeuten. Ich kann nicht finden, daß das wirklich so schlimm ist,

wie es immer hingestellt wird. Dagegen sind die ersten vier Noten, mit denen der Sopran das Fugenthema

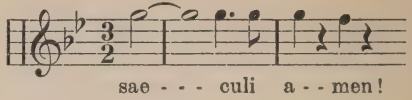


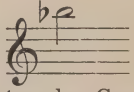
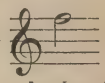
intoniert, immer wieder von Neuem ein Gegenstand ängstlicher Sorgfalt. Es ist nötig, daß jede dieser vier Noten so sanft als möglich, etwas schwebend im Ton, angesetzt, und daß das nahezu bei allen Aufführungen des Werkes hier auftretende Portament, das Hinaufziehen aus der Tiefe zu der eigentlichen Einsatznote, ausgeschaltet wird. Näheres darüber findet sich im ersten Band, Seite 87. Die Sache ist viel schwieriger und wichtiger, als man vielfach anzunehmen scheint. Eine einzige Sängerin im Chor, die die Gewohnheit hat, den Ton von unten hinaufzuziehen, kann den ganzen Eindruck dieser überirdisch schönen Stelle vernichten. Die viermal wiederholte Note soll, wie im Sopran, so auch in allen Stimmen, nicht gleichmäßig lang ausgehalten werden, sondern ähnlich, wie in den Instrumenten, von einem zum andern Male eine ganz kurze Unterbrechung erleiden, so, als ob sie mit einem kleinen diminuendo gesungen würde. Das sforzando des Alt im zweiundzwanzigsten Takte darf nicht übersehen werden; sonst platzt der Sopran gleich darauf unvermittelt in die anderen Stimmen hinein.

Kurz vor dem Beginn des zweiten Fugenteiles, der Allegro con moto bezeichnet ist, kommen die Violinen wieder zum Wort, und mit dem Eintritt des neuen Zeitmaßes gelangen wir zu einer Stelle, die die besondere Aufmerksamkeit des Dirigenten erfordert. Die zweiten

Violinen beginnen hier mit dem Fugenthema im raschen Zeitmaß und die ersten Stimmen der vier Holzbläsergruppen bringen das Gegenmotiv, das später, zuerst vom Sopran, thematisch weitergeführt wird. Diese kleinen Einsätze der Holzbläser müssen vom Dirigentenpult aus scharf überwacht werden, weil sie aus akustischen Gründen sonst immer zu spät erfolgen. Es fehlt für die Instrumentalisten die klangliche Verbindung mit dem übrigen Orchesterkörper und gibt man ihnen den Einsatz nicht sehr deutlich, vielleicht sogar um eine Spur zu früh, so geht es bei dieser Stelle nie ohne Schwankungen ab. Das von den Bläsern geforderte p dürfte, wenn die Streicher sehr stark besetzt sind, auch wenn sie ihr pp einhalten, doch vielleicht nach der Richtung des mezzoforte modifiziert werden müssen. Es ist bei diesem Abschnitt in der Fuge keineswegs nötig, ja sogar vom Übel, das Zeitmaß gegen das vorhergehende allzusehr zu beschleunigen. Die $\mathfrak{d} = 92$ dürfte wohl ungefähr genügend sein, wenn man es nicht darauf ankommen lassen will, daß die Achtelfiguren im Chor verwischt, klanglos, und die zahllosen, aber streng wiederzugebenden sforzati unausführbar werden. Daß die Bindung vom zweiten zum dritten, vom sechsten zum siebenten Achtel usw. nur im Chor verlangt wird, nicht aber im Orchester, hat seinen Grund in eben der Wichtigkeit, die Beethoven seinen sforzati beilegt. Da, wo vom einundzwanzigsten Takt des Allegro con moto an die Achtelfiguren vom Baß durch den ganzen Chor zum Sopran in die Höhe stürmen, ist besonders auf den klanglich ungünstig liegenden Einsatz im Alt zu achten, da sonst an dieser Stelle leicht eine Lücke in der thematischen Linie entsteht.

Die Orgel pflegen wir, wie schon angedeutet, pausieren zu lassen, bis zum erstmaligen Eintritt des



Hier nehmen wir das volle Werk, so daß dieser Höhepunkt des ganzen Fugensatzes auch klanglich als ein solcher hervortritt. Noch einmal müssen die Soprane im steilen Anstieg das  erreichen. Dann, nach den ersten beiden Takten des Grave, mit dem das Credo seinen Abschluß findet, sind sie dieser Betätigung für den ganzen Rest des Abends ledig. Ich möchte aber noch einmal betonen, daß die Messe nach meinen Erfahrungen viel größere Schwierigkeiten in sich birgt, als die hohen Sopranstellen, wie eben z. B. das freie Ansetzen des viermal wiederholten  in seiner hohen Mittellage viel gefährlicher ist, als das Erreichen der höchsten Grenztöne.

Das Zeitmaß im Grave nehme man so breit als irgendmöglich und achte darauf, daß im Chor, besonders im Sopran, keine Abschwächung des Klanges eintritt, bis dahin, wo sich das von Beethoven vorgeschriebene diminuendo befindet. Wo die Solisten beginnen, mag der Dirigent ihnen um eine Spur nachgeben, falls sie sonst mit dem Atem nicht auskommen sollten. Die Synkopenstelle, sieben Takte nach diesem letzten Einsatz , muß sehr gut vorbereitet werden;

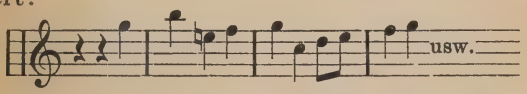
sie pflegt häufig rhythmisch verwischt herauszukommen. Dem Chor ist vor dem zweimaligen „Amen“ in ff eine Atempause vorzuschreiben und schließlich möge noch beachtet werden, daß in den letzten drei Takten der Chor und das Orchester bis zur Grenze der Hörbarkeit verklingen sollen. Jedenfalls wird die Credofuge alle auf sie verwendete Mühe lohnen; gehört sie doch zu dem Schönsten, was ihr Schöpfer uns geschenkt hat.

Nach dem Abschluß des Credo pflegt man bei den Aufführungen der Missa die zweite Pause des Abends anzusetzen. Man bemesse ihre Dauer nicht allzu kurz; denn sowohl das Leistungsvermögen der Mitwirkenden, wie die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer sind durch das Vorangegangene stark angespannt worden und es bedarf eines gewissen zeitlichen Zwischenraums für Alle, um sich auf das Folgende mit seiner ganz anders gearteten Stimmung umstellen zu können. Das Sanctus, das zunächst steht, bietet uns eines der herrlichsten Bilder Beethovenscher Feierlichkeit. Wie das Kyrie, ist auch dieser Satz unter die Überschrift „Mit Andacht“ gestellt, als ob Beethoven es dem Hörer noch einmal ganz besonders ins Bewußtsein rufen wollte, daß der Ort, wo er steht, ein heiliger ist. Wenn man Bachs Sanctus, ja seine sämtlichen Sätze, die er unter diesem Titel geschrieben hat, gegenüber dem Beethovenschen betrachtet, so zeigt es sich, wie weit entfernt von einander die Welten dieser beiden Großen sind. Bei Bach große Linien, Glanz und Pracht des Klanges, bei Beethoven tiefe Demut und Vermeiden alles dessen, was hell aufleuchten könnte. Der Chor ist ausgeschaltet und im Orchester sind es das erste Horn, die Flöten, Oboen, das Kontrafagott und, was

bei einem so feierlichen Stück schon fast selbstverständlich erscheint, die ersten und die zweiten Violinen. Das Blech und die Pauken werden, wie der gesamte instrumentale Apparat, nur im Piano verwendet. Das Gesangsquartett bewegt sich durchweg in tiefen Lagen. Das Ganze erinnert in seiner Wirkung an den Eindruck, den man hat, wenn man aus der Helle in einen gotischen Dom tritt, in dem man alles zunächst nur undeutlich und in Umrissen erkennen kann; das Halbdunkel herrscht einzig in diesem Sanctus.

Die vortragliche Gestaltung des nur dreiunddreißig Takte langen Stückes ist für den Dirigenten schwieriger, als die manches großen Chorsatzes. Man übersehe nicht, daß die erste Einsatznote der Fagotte im pianissimo nur bei großer Vorsicht der Bläser so herauszubringen ist, daß sie ohne einen Ruck beim Anblasen erklingt. Das genaue Zusammengehen des Blechs erfordert bei der Entfernung der Bläser vom Dirigentenpult die größte Aufmerksamkeit. Bemerkenswert ist, daß Beethoven zum Schluß des Sanctus dieselbe Akkordverbindung verwendet, wie bei der Stelle der neunten Sinfonie „Über Sternen muß er wohnen". Die Fermate am Schluß ist lange und bis zur Unhörbarkeit verklingend auszuhalten. Desto energischer soll der Sopran und mit ihm das Orchester das „Pleni sunt" intonieren. Hier ist ein Irrtum Beethovens festzustellen, ähnlich dem beim Incarnatus. Die Singstimmen sind nämlich in dem System der Solisten notiert, während zweifellos eine chorische Ausführung des Teiles beabsichtigt ist. Das geht nicht allein aus der auf große Kraft gestellten Führung des Vokalparts hervor, sondern noch viel deutlicher aus dem Or-

chestersatz, der den Singstimmen beigestellt ist. Die direkte und indirekte Verdoppelung und Verdreifachung der Gesangspartieen im Orchester, das dauernde Mitgehen der Trompeten und Pauken im forte, schließlich auch noch der Posaunen, die glänzenden Figuren der Streicher, Alles das läßt keinen Zweifel daran zu, daß Beethoven an dieser Stelle die Singstimmen versehentlich anstatt in das Chorsystem in das der Solisten eingetragen hat. Ebenso ist es beim Osanna der Fall, das die Fortsetzung des Pleni sunt bildet. Es wird in diesem Satze wieder nicht gegen Beethovens Absichten verstoßen, wenn man die Hörner, die mit den Singstimmen gehen, deren Noten mitspielen läßt, also z. B. das zweite Horn vom fünften Takt ab folgendermaßen notiert:



Da Beethoven hier wieder als Zeitmaß Presto fordert, ist der Satz sehr schnell zu nehmen, so daß man ganze Takte schlägt. Das molto tenuto vor dem Schluß ist sehr zu beachten; die Fermate wird fast immer viel zu kurz ausgehalten. Wenn es möglich ist, während ihrer Dauer die Kraft des Chores noch anwachsen zu lassen, so wird das der Wirkung nur zugute kommen.

Mit dem jähen Abbruch der glänzenden D-dur-Fermate folgt nun jener unsagbar schöne, unter allen Eingebungen Beethovens mit am Höchsten stehende Orchestersatz, der zum Benedictus hinüberleiten soll. Hier beschränkt sich Beethoven auf ganz wenige Instrumente. Die Singstimmen schweigen, das Gebet steigt wortlos aus dem Herzen empor. Ich möchte fast be-

haupten, daß dieses Präludium den Höhepunkt des ganzen Werkes bedeutet; bei guter Wiedergabe wird es immer die tiefste Ergriffenheit auslösen. Nötig ist es, darauf zu achten, daß die Bratschen nicht scharf klingen, was sehr leicht vorkommen kann, und daß nicht die geringsten Akzente angebracht werden, die nicht vorgeschrieben sind. Sehr wichtig ist die Verwendung der Orgel. Man lasse dem Organisten bis zum einundzwanzigsten Takte mit ganz dunklen Registern, aber nicht zu dünnen Klangfarben arbeiten, die in der Partitur vorgezeichneten crescendi und diminuendi jedoch sehr vernehmlich ausführen. Der Rollschweller, der in Werken älterer Herkunft nur in ganz besonderen Fällen und mit großer Vorsicht verwendet werden sollte, kann gerade hier ausgezeichnete Dienste leisten. Es darf nicht übersehen werden, daß die aufsteigende Figur der ersten Celli im zweiundzwanzigsten Takte unter keinen Umständen von den anderen Instrumenten gedeckt wird und daß das im vorletzten Takte geforderte diminuendo ins äußerste pianissimo zurückführen muß. Da die Violinen aus schon mehrfach erwähntem Grunde durch das ganze Stück hindurch geschwiegen haben, wirkt der auf dem letzten Takte des Präludiums erfolgende, von den Flöten gestützte Einsatz der Solovioline wie ein Lichtstrahl aus anderer Welt. Mit diesem Erklingen des Soloinstrumentes haben wir den Anfang des Benedictus erreicht, das hiermit in den Kreis unserer Betrachtungen tritt.

Zunächst eine Anregung äußerlicher Art: Mit dem Schluß des Osanna pflegt sich der Chor niederzusetzen, da er während des Präludiums unbeschäftigt ist und auch im Wesentlichen erst wieder nach längerer Zeit

im Benedictus zum Worte kommt. Nur der Baß hat, vom vierten Takte des Benedictus an, ein paar Noten zu singen. Ich pflege es damit so zu halten, daß die Sänger diese Stelle im Sitzen vortragen. Erstens wird es immer befremden, wenn soundsoviele Choristen aufstehen, um wenige Sekunden später ihre Plätze wieder einzunehmen, und weiterhin wirkt das Psalmodieren des Anfangs auf diese Art viel unkörperlicher, mystischer, als wenn es im optischen Sinne besonders hervorgehoben wird.

Die Vortragszeichen im Orchester, sowie im Chor werden unter den heutigen Verhältnissen hier und da etwas modifiziert werden müssen. Wenigstens wird man bei Stellen, wie diejenige im zwölften Takte nach dem ersten eigentlichen Choreinsatz, da, wo die Tonart nach C-dur wechselt, mit einiger Vorsicht verfahren müssen. Denn wenn die gesamte Chor- und Orchestermasse das crescendo bis zum forte steigert, dann wird von der Solovioline nicht mehr viel zu hören sein, trotzdem sie sich in einer hohen Lage bewegt. Die Flöten pausieren, nachdem sie die Überleitung vom Präludium zum Benedictus hergestellt haben, durch das ganze Stück. Die Oboen kommen nur gegen den Schluß hin vorübergehend zum Wort. Noch mehr, als beim Sanctus, hat der Dirigent darauf zu achten, daß das schwere Blech nicht hinter den anderen Stimmen herschleppt, und auch, daß die Trompeten in den tiefen Lagen vornehm klingen. Das Zeitmaß ist unter Berücksichtigung des non troppo mosso festzustellen. $\frac{1}{2}$ = 66 dürfte ungefähr das Richtige treffen. In älteren Ausgaben der Partitur ist das Zeitmaß häufig falsch, nämlich zu schnell, angegeben; das beruht auf einem Irrtum

des Notenstechers bei dem ersten Druck der Partitur. Wer darüber Näheres erfahren will, der lese es in den Erinnerungen von Heinrich Dorn nach, wo auch geschildert wird, in welcher merkwürdigen Art Anton Schindler ihn, den Dirigenten der ersten deutschen Missaaufführung, wegen des Zeitmaßes zurechtgewiesen hat. Die Fermate, die sich zwölf Takte vor dem Beginn des Benedictus findet, muß lange und mit der höchsten Kraft ausgehalten werden; hier ja kein diminuendo! Nach der Fermate warte man einen Augenblick, bis der Konzertmeister wieder einsetzt. Die Violine soll hier äußerst mild klingen und das Zeitmaß ganz ruhig genommen werden. Der Kanon, der sieben Takte vor dem Schluß einsetzt, ist nicht ganz leicht in voller Deutlichkeit herauszubringen; besonders der Alt hat mit seinem Part gewöhnlich einige Mühe. Auch das Ausklingen des Schlußakkords im diminuendo wird bei den Proben einige Schwierigkeiten bereiten. Ich verweise hier auf Band I, Seite 96.

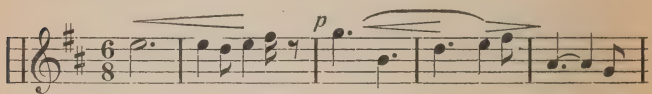
Wir kommen nun zu dem das ganze Werk abschließenden Agnus dei. Es ist schon darauf hingedeutet worden, daß es sich hier um eine Musik außergewöhnlicher Art handelt, eine Tondichtung, die früher vielen Kunstfreunden unverständlich gewesen ist und auch heute noch häufig starke Bedenken auslöst. Man muß zugeben, daß die Mittel, deren sich Beethoven hier, an bestimmten Stellen des Agnus dei bedient, zum Mindesten ungewöhnliche sind und daß er im Ausdruck häufig die Grenze dessen streift, was wir überhaupt unter Kirchenmusik verstehen. Andererseits unterliegt es keinem Zweifel, daß es in früherer Zeit viel schwieriger war, dem Inhalt dieses Stückes beizukommen, nicht

allein wegen Beethovens neuartiger Ausdrucksweise, sondern auch, weil man der technischen Schwierigkeiten, die mittelbar durch eben diese erzeugt sind, nicht Herr zu werden wußte.

Das Agnus dei ist mit dem Dona nobis pacem vereinigt. Keine Pause trennt die beiden sonst häufig einzeln stehenden Sätze; ja, die Vertonung der einzelnen Textstellen ist vielfach durcheinander geschoben. Während, wie wir gesehen haben, Beethoven sonst dazu neigt, die Worte und ihre musikalische Verkörperung von einander zu trennen, hat er hier gerade das umgekehrte Verfahren eingeschlagen. Das große H-moll-Stück, das den ersten Teil des in viele Unterabschnitte zerfallenden Schlußsatzes der Messe bildet, läßt beim Anblick der ersten Partiturseite die Vermutung entstehen, daß in seinem Verlaufe das gesamte Orchester zur Verwendung kommen werde. Bei genauem Zusehen wird es allerdings auffallen, daß die Trompeten in B, die Pauken in B und F notiert sind, Stimmungen, die sich bei einem Stück in H-moll schlecht verwenden lassen. In der Tat pausieren die genannten Instrumente durch das ganze Adagio und auch noch ein großes Stück darüber hinaus, während schließlich viel später doch noch die B-Pauke, trotz des H-moll, zu ihrem Rechte gelangt; von diesem Fall werden wir noch ausführlich zu sprechen haben. Es möge auch hier darauf hingewiesen werden, daß Beethoven zum ersten und einzigen Male im Verlauf der ganzen Missa die sonst streng gewahrte Vierstimmigkeit im Chor für kurze Zeit aufgibt, indem er die Männerstimmen selbständig und vierstimmig verwendet. Im technischen Sinne ist über diesen Eröffnungsteil des

Messeschlusses wenig zu sagen. Nur möge betont sein, daß die crescendi im Chore und im Orchester, die vierzehn Takte vor dem nächsten Zeitmaß beginnen, mit großem Nachdruck auszuführen und nicht nebensächlich zu behandeln sind.

Das Dona nobis, mit einem der vielen Synkopeneinsätze, die dieses Werk enthält, auftretend, steht zunächst in starkem Gegensatz zu dem vorangegangenen, finsteren Agnus dei. Der Teilung der Männerstimmen, von der wir vorhin sprachen, entspricht hier eine solche des Alts im fünften und sechsten Takte nach dem Beginn des neuen Zeitmaßes. Dieses nehme man ja nicht allzuschnell; es heißt nicht Allegro, sondern Allegretto vivace, und je ruhiger, man möchte fast sagen, harmloser dieser Teil beginnt, desto eindrucksvoller entwickelt er sich nachher, wenn sich der Ausdruck mehr und mehr steigert. Das plötzliche piano bei der Stelle

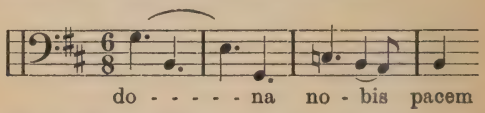


wird den Sängern nicht gelingen, wenn man nicht in ihren und in den Stimmen der Bläser eine Atempause vorschreibt, so, wie es hier angedeutet ist. Das Gleiche ist wiederum neun und einundzwanzig Takte später im Tenor und Baß nötig; ebenso nachher bei dem immerfort wiederholten Rufe pacem.

Die stürmische Bitte um inneren und äußeren Frieden findet gleichsam ihre Begründung in dem Satz, der mit jähem Wechsel der Tonart aus A- nach B-dur uns

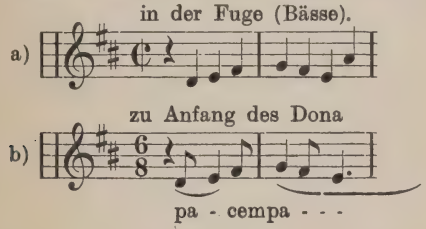
plötzlich aus den Regionen des Gefühls und des Glaubens in die Wirklichkeit versetzt. Die Pauken, zweifellos Trommeln aus der Ferne bedeutend, und die Trompeten, ebenfalls von Weitem erklingend, lassen kriegerische Töne erschallen. Wir sehen jetzt, warum Beethoven vorher die B-Stimmung bei diesen Instrumenten gefordert hat. Es wird berichtet, daß das, was die Trompeten in dem kleinen Sätzchen zu spielen haben, französische Militärsignale seien, und daß Beethoven damit den äußeren Feind, die gegen Wien anrückenden Franzosen, habe schildern wollen. In einem Verzeichnis der französischen Infanterie- und Kavalleriesignale habe ich das Motiv nicht finden können; es mag aber immerhin im Anfang des vorigen Jahrhunderts verwendet worden sein. Bei den rezitativischen Stellen, die die Angst vor dem Feinde verdeutlichen sollen, wird es fast immer übersehen, daß bei der ersten, die der Altistin zufällt, sich die Überschrift timidamente, bei der zweiten Stelle aber, die vom Tenor vorgetragen wird, im dritten Takte die Bezeichnung a tempo findet. Das besagt, daß die Altistin jedenfalls mit dem Zeitmaß zurückhalten, der Tenor dagegen ausdrücklich auf das schnelle des ganzen Sätzchen hindrängen soll. Auch die Bezeichnung im Orchester läßt darüber keinen Zweifel übrig. Die weitere Folge ist aber die Forderung, daß auch der Chor in das ausgehaltene ges des Solisten in sehr raschem Tempo und mit großer Kraft hineinfahren muß. Bis zu der nach vier Takten erfolgenden Rückkehr in das frühere Zeitmaß darf in keinem Fall zurückgehalten, sondern muß im Gegenteil eher ein Vorwärtsdrängen bei den Solisten wie dem ihnen beigeordneten Orchester stattfinden. Dann aber, bei

dem Tempo I, plötzlich wieder ganz ruhig und leidenschaftslos bis zum nächsten Eintritt des Chores. Von hier ab ändert sich das Bild. Der erste Takt des Themas, mit dem der Chorbaß einsetzt, ist uns schon bekannt aus dem Notenbeispiel Seite 110. Freilich ist er nicht aus diesen Takten entnommen, sondern gerade das umgekehrte Verfahren hat stattgefunden. Das dona nobis pacem, dem wir noch einige Male im Verlauf des Messeschlusses begegnen werden, ist aus dem Baßthema entwickelt, das uns jetzt entgegentritt



Dieses ist keine Originalschöpfung Beethovens, sondern hat seine Herkunft aus Händels Messias. Es bedeutet eine Verneigung vor Händels Genie, daß Beethoven seinem erhabensten Werke eine Weise aus Händels Oratorium einfügt. Der Dirigent möge den leidenschaftlichen Ausdruck in diesem fugenartigen Stück aufs Höchste steigern; das wird sich am leichtesten von der Seite des Choralts erreichen lassen, indem man die günstige Lage, in der sich dieser bewegt, benutzt, um ihn selbst und damit die übrigen Stimmen zu möglichst hoher Kraftleistung anzutreiben; das Orchester hat sich dabei dem Chor anzupassen. Vor dem nächsten pianissimo gehört aber eine Atempause in die drei unteren Stimmen. Die an dieser Stelle auftretenden noch öfters in gleicher Weise wiederkehrenden Tonleiterfiguren der ersten Violine, Flöte, Oboe und des Fagotts erfordern bezüglich genauen Zusammengehens peinlichste Beaufsichtigung vom Dirigentenpult aus.

Nachdem die pacem-Rufe sich wiederholt haben, setzt eine Fuge ein, die neben der vorher erwähnten Trompetenstelle wohl das eigentümlichste und dem Verständnis am schwierigsten zugängliche Stück des Schlußsatzes, ja der ganzen Messe ist. So, wie es dasteht, wird es, solange man es nach der Richtung des Klanges betrachtet, den Hörer nie befriedigen können und zweifellos hat sich Beethoven Vieles darin anders vorgestellt, als es zum Gehör gelangt. Dieses Fugato bildet ein Seitenstück zu dem in der neunten Sinfonie, innerlich wie äußerlich. Innerlich dadurch, daß es, wie jener Orchestersatz im Finale der Neunten, ein Kampfstück darstellt. Erlebten wir vorhin die Schilderung der Angst vor dem Feinde, so führt uns der neue Satz mitten in den Kampf selbst. Von den beiden Themen der Fuge ist das eine dem dona nobis entnommen. Man vergleiche die beiden Stellen



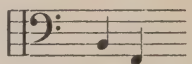
Die Stärkegrade der einzelnen Instrumente und der Instrumentengruppen untereinander sind mehrfach unrichtig eingeschätzt. Ich verweise, um nur Einiges anzuführen, auf den Einsatz der Bratschen im siebenten, den der Flöten im vierzehnten Takte und die Verteilung der Holzbläser in den letzten Takten des D-dur-Teiles. Man wird, will man dem Hörer das Stimmengewebe

einigermaßen deutlich darlegen, nicht um Verdoppelungen und ähnliche Mittel bei einzelnen Stellen herumkommen. Das ganze Fugato wird aber auch bei der größten Sorgfalt immer noch Wünsche unbefriedigt lassen. Wichtig ist, daß die Einsätze der Hörner sehr stark erfolgen. Dem Sinn des Ganzen nach könnten hier ebenso Trompeten verwendet sein; aber Beethoven hat sich diese wie auch die Posaunen und Pauken für den Augenblick des Ausbruches höchster Leidenschaft aufgespart. Dieser tritt mit dem Wechsel der Tonart nach B-dur ein und die ganze, im Zeichen der Not und Verzweiflung stehende Episode gipfelt dort in dem Aufschrei des Chores, an dessen erschütternder Wirkung das Dröhnen der Posaunen und das Erklingen des vollen Orgelwerkes einen nicht geringen Anteil haben. Die im achten Takte nach dem ersten Choreinsatz folgende Paukenstelle wird bei dem sehr schnellen Zeitmaß, in dem hier musiziert werden muß, nicht von jedem Pauker ohne Weiteres bewältigt werden. Sollte gegebenenfalls der betreffende Spieler mit seinen Achtelnoten zurückbleiben, so ist es besser, ihn Viertel schlagen zu lassen. Das Zeitmaß muß bis hart an den nächsten Teilstrich durchgehalten werden. Das von Beethoven vorgeschriebene Presto, die letzte Vorzeichnung ihrer Art, die in der Messe vorkommt, hat hier bei unseren Aufführungen die Bedeutung von etwa 𝅗𝅥 = 100. Man kann bei der Stelle auch halbe Takte schlagen, ganze sind aber vielleicht besser, weil man dabei deutlicher den Übergang bei der Rückkehr zum Tempo I zu kennzeichnen imstande ist. Von dort ab kommt dann im Großen und Ganzen nur noch ein Zeitmaß von etwa ♩. = 80 in Betracht.

Wir nähern uns dem Ende; der Ausblick auf Ruhe und Frieden scheint die Stimmung zu beherrschen, wenn in den zunächst folgenden neun Takten die Solisten die Bitte um Frieden vortragen; aber in dem Augenblick, in dem der Chor eintritt und das Flehen durch die Verwendung aufgeregter Orchesterfiguren und Ruhelosigkeit verbreitender Synkopen wieder einen leidenschaftlichen Ausdruck gewinnt, zeigt es sich, daß hinter der Aussicht auf Erhörung des Gebetes der Zweifel lauert. Es ist von der größten Wichtigkeit, daß bei dem Vortrag dieser Stellen das Orchester nicht nebensächlich behandelt wird, sondern seine umherflatternden, stets wechselnden Figuren deutlich zum Gehör gelangen. Da, wo der Chor zum letzten Male nach einem Pausentakt das Wort pacem zu rufen hat, achte man darauf, daß die tiefere Note deutlich hörbar bleibt; gewöhnlich wird sie verschluckt und kommt nur undeutlich zur Wiedergabe. Die an dieser Stelle auftretenden drei Takte in den Holzbläsern, bei denen ein diminuendo vorgeschrieben ist, leiten nunmehr den Ausklang des ganzen Werkes ein. Das, was von hier ab folgt, bedeutet eine äußerst heikle und häufig nicht gelöste Aufgabe für den Dirigenten, insofern die verschiedenen Faktoren, die hier ineinandergreifend mitwirken, aus akustischen Gründen, die mit der Aufstellung des Chores und Orchesters zusammenhängen, untereinander zu wenig Fühlung haben. Man darf hier keinen der beschäftigten Sänger oder Spieler auch nur vorübergehend aus dem Auge lassen. Es gilt z. B. sofort nach dem solistischen Einsatz der beiden Hörner die Holzbläser zu führen, den Tenoreinsatz und den des Soprans anzugeben, zugleich aber

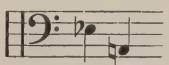
auch wieder die von Neuem eintretenden Bläsergruppen nicht aus der Hand zu lassen und den Pauker bei seiner alsbald eintretenden Solostelle zu überwachen. Das ist auf dem Podium viel komplizierter, als es beim Lesen der Partitur aussieht.

Das Paukensolo, von dem soeben die Rede war, bedarf einer besonderen Erwähnung und Erklärung. Es ist schon, als wir zum Agnus dei kamen, darauf hingewiesen worden, daß die Pauken in B und F gestimmt sind. Ein Umstimmen ist vom Beginn des Agnus dei an bis zum Schluß der Missa nicht vorgeschrieben, und daß es auch nicht beabsichtigt ist, geht aus Folgendem hervor: In den vier letzten Takten des Werkes spielt das volle Orchester samt der Orgel im fortissimo, nur die Pauke fehlt. Das kommt daher, daß der Schluß des Werkes naturgemäß in D-dur steht und Beethoven den Grundton, das D, auf der Pauke nicht zur Verfügung hatte. Da, wo das Instrument vor der Stelle, von der wir eben sprachen, verwendet ist, wie bei dem Presto nach der Orchesterfuge, finden sich die beiden Töne, die ihm zur Verfügung stehen, folgendermaßen notiert



Kein Mensch wird daran zweifeln, daß dort nicht etwa F und H, sondern F und B gefordert sind. Merkwürdigerweise aber scheinen solche Zweifel manchen Dirigenten bei den Takten aufzusteigen, in denen jetzt der gleiche Fall eintritt, d. h. der obere Ton der Pauke wiederum auf der zweiten Linie ohne weitere Vorzeichnung notiert ist. Bei mehreren Aufführungen, auch bei einer solchen in Berlin vor gar nicht langer Zeit,

habe ich festgestellt, daß man eben dieses B in H geändert hatte, und auf meine Frage, warum dies geschehen sei, erhielt ich regelmäßig die Antwort, es handle sich doch sicher um eine Vergeßlichkeit Beethovens, weil B in den H-moll-Akkord, mit dem der Chor abschließt, nicht hineinpasse. Sonderbarerweise ist es keinem dieser Herren aufgefallen, daß vier Takte später, wo sich die Stelle tonlich wiederholt, ebenfalls keine Vorzeichnung vorhanden ist, sich Beethoven demnach also zweimal versehen haben müßte. Nun gehört aber die Verwendung des dissonierenden B hier, am Schluß der Messe, zu den genialsten Einfällen, die Beethoven gehabt hat. In das Flehen um Frieden mischt sich wie ein Klopfen des geängstigten Herzens jenes leise Pochen von der Pauke her. Beethoven hat hier ursprünglich anscheinend aus der Not eine Tugend gemacht und ist gerade dadurch, daß er das Instrument nur mit einer tonleiterfremden Note zur Verfügung hatte, darauf verfallen, es in dieser nicht genug zu bewundernden Art zu verwenden. Wir haben im Vorspiel zum zweiten Akte des Fidelio einen verwandten Fall, in dem auch dort die schief eingestellte Pauke mit ihrem



zur Charakterisierung von Angst und Beklemmung benützt wird. Es kommt noch hinzu, daß ja Beethoven, wollte er der Dissonanz, von der wir sprachen, aus dem Wege gehen, nur anzuordnen gehabt hätte, daß die Pauken umstimmen sollen, wozu völlig genügende Zeit vorhanden gewesen wäre. Er würde so für die vorliegenden Takte das H bekommen haben. Aus Allem

diesem geht klar hervor, daß es sich unter keinen Umständen um ein Versehen handeln kann, sondern daß hier wirklich B und kein anderer Ton gemeint ist. Ja, ich würde es sogar für keinen Frevel halten, wenn man, falls das B der kleinen Pauke nicht vollkommen deutlich zu hören ist, wie es ja bei älteren Instrumenten manchmal vorkommt, die Note ganz leise beim ersten Anschlag vom Violoncello pizzicato mitspielen ließe. Der Ton dieses Instrumentes würde in dem der Pauke aufgehen, aber zugleich die Tonhöhe für das Ohr noch schärfer bestimmen, als es vielleicht auf der Pauke im pianissimo möglich ist. Jedenfalls schadet es nicht nur nicht, sondern es ist von geradezu erschütternder Wirkung, wenn auf das H-moll des Chores das B der Pauke eintritt.

Es wird oft davon gesprochen und darüber geklagt, daß die Missa solemnis keinen rechten Abschluß habe, sondern vielmehr die vier Schlußakkorde des ganzen Werkes völlig unvermittelt in die beiden vorhergehenden, trotz eines crescendo noch im Zeichen des piano stehenden Takte hineinfahren. Das liegt, soweit ich mir ein Urteil erlauben kann, wiederum nicht an dem Werk, sondern nur in der Art, wie häufig der Schluß wiedergegeben wird. Ich möchte vorschlagen, daß schon nach dem vorletzten Choreinsatz, also siebzehn Takte vor dem Schluß, da, wo das erste Horn die Weise des Chores, verträumt, wie ein Echo, wiederholt, das Zeitmaß ganz allmählich ruhiger und ruhiger genommen wird. Wohlgemerkt, es soll nicht etwa ein dick aufgetragenes ritardando verwendet werden, so daß sich das Tempo nach und nach in ein Adagio verwandelt. Vielmehr kommt es auch hier auf ruhige Haltung des Ganzen

mehr als auf taktschlägerisches Zurückhalten an. Es ist zuzugeben, daß diese Forderung eine nicht unbedeutende und für nicht geübte Dirigenten recht schwer zu erfüllende ist, schon deshalb, weil bei ungenauer Leitung des Orchesters wie schon an manchen vorhergegangenen Stellen, die Stimmen leicht auseinander fallen. Führt man es aber durch, daß die letzten siebzehn Takte der Missa im Zeichen des Ausklanges stehen, dann wird der Fortissimoschluß nicht mehr überraschend wirken. Die erste Oboe muß, wie der Takt vor dem Ende, genau so verträumt und weltfern erklingen, wie vorher das erste Horn; weiterhin darf der Chor unter keinen Umständen, wie man es fast immer hört, mit einem diminuendo abschließen, sondern die letzte Note, die er zu singen hat, muß ebenso wuchtig, ja vielleicht noch stärker herausgebracht werden, als die beim Einsatz. Sollte der Sopran in der tiefen Lage nicht genügende Kraft entfalten können, so schlage ich vor, die beiden Noten des letzten Taktes vom ersten Alt mitsingen und die Altstimme dem zweiten Alt allein zu lassen.

Der Pauker kann, wo Maschinenpauken vorhanden sind, nach seinen beiden, soeben ausführlich besprochenen Solostellen leicht noch umstimmen und das D, auf das Beethoven notgedrungen verzichten mußte, bei den Fortissimoakkorden des Orchesters zum Schluß mitspielen. Bei Verwendung von Instrumenten älterer Bauart wird das nicht möglich sein.

Betrachten wir die Missa solemnis als den Höhepunkt chorischer Kunst in der nachbachischen Zeit, so zeigt es sich andererseits, daß sie mit den Werken Bachs gar keine Berührungspunkte besitzt. Ihre Gestaltung

im technischen Sinne, und das Andere kommt ja hier für uns nur in zweiter Linie in Betracht, zeigt uns, dagegen, daß Beethoven noch vielfach auf den Spuren Händels wandelt. Natürlich nicht, soweit das Orchester in Frage kommt, oder dieses doch nur in einer ganz bestimmten Richtung, insofern das Stützen der Chorstimmen durch Instrumente beinahe lückenlos durchgeführt ist. Die Gepflogenheit, dem Chor stützende Instrumentalstimmen beizugesellen, ist eine in den Chorverhältnissen früherer Zeit wohl begründete gewesen. Sie hat sich im Großen und Ganzen bis in unsere Tage erhalten, wenn auch die Allerneuesten soweit gelangt sind, die Singstimme nicht allein ihrem Schicksal zu überlassen, sondern ihr die erschwerendsten Orchesterpartien gegenüberzustellen. Das Alles beruht auf einer natürlichen Entwicklung der Dinge und führt dabei, wenn auch in einer nicht ganz geraden Linie, auf Bach zurück, der sehr oft auch dem Chor einen Rückhalt nur durch die Orgel gibt, während das Orchester seinen eigenen Weg geht. Aber Bach war ja im Anfang des vorigen Jahrhunderts noch fast völlig verschollen, und vor Allem kannte man nichts von seinen großen, gewaltigen Chorschöpfungen. Erst unsere Zeit hat damit angefangen und ist noch damit beschäftigt, nach und nach zu enthüllen, was er hinterlassen hat. Es ist naheliegend, daß Beethoven, wie es schon Haydn getan hat, sich an die Art der Chorbehandlung Händels, den er über Alles verehrte, anschloß. Daß er dabei die von dem alten Meister stets respektierten Grenzen überschritt, ist nur ein Zeichen dafür, daß er innerlich und technisch nicht bei dem stehen blieb, was ihm das Überlieferte gab. Es wäre aber falsch, ein Werk, wie

die Missa solemnis als eine Schöpfung anzusehen, die ohne jeden Vorgänger entstanden ist. „Ein jeder Mann muß seinen Helden haben, dem er die Wege zum Olymp hinauf sich nacharbeitet", und für Beethoven war der Held Händel, nicht in seinem Empfinden und Erfinden, aber in der Verwendung und Ausnutzung des Chores zu den höchsten Aufgaben. Wie Beethoven es verstanden hat, den früheren Stil in sich aufzunehmen und ein ganz Neues zu schaffen, das seine Persönlichkeit widerspiegelt, wie vielleicht sonst keines seiner Werke, das eben macht die Missa solemnis zu einem Denkmal deutscher Kunst, wie es aus keinem anderen Volke hervorgehen konnte. Eine Nation, die Bach und Beethoven ihre Söhne nennt, mag in Ruhe auf manchen materiellen Vorsprung vor den anderen verzichten; auf dem Gebiete der Musik wird sie von keiner erreicht.

Mit Beethoven haben wir den letzten Großen unter den eigentlichen Klassikern genannt. Nach ihm beginnt die sogenannte romantische Periode, die natürlich wie alle Entwicklungsabschnitte nicht plötzlich mit ganz Neuem einsetzt, sondern Übergangserscheinungen aufweist, bei denen es immerhin noch möglich wäre, sie in die eine oder die andere Gruppe einzureihen. So geht es z. B. mit Schubert, der allerdings für unsere Betrachtungen nicht in der ersten Linie steht, weil er als Schöpfer auf dem chorischen Gebiete kaum in dem Maße hervortritt, wie als Meister des Liedes, der Kammermusik und der Sinfonie. Wir werden uns mit seinen chorischen Werken, wie mit denen Mozarts, auf den das zuletzt von Schubert Gesagte auch teilweise zutrifft, später beschäftigen und zunächst von denjenigen Tondichtern sprechen, deren chorische

Werke im Vordergrund ihres Schaffens stehen und uns die Gelegenheit zur Beleuchtung ihrer besonderen Technik geben. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen führt die Linie der Entwicklung und technischen Besonderheit des chorischen Elementes über die meisten Romantiker hinweg, unmittelbar in unsere Zeit. Auf dem Gebiete des Oratoriums und der eigentlichen Kirchenmusik tritt, wenn wir uns nach Werken von hervorragender Bedeutung umsehen, in Deutschland ein Stillstand ein bis zu Felix Mendelssohn. Es soll hier nicht über die Erhaltungsmöglichkeit von Schöpfungen, wie sie Mendelssohns Elias und Paulus sind, gestritten werden. Daß darüber die Meinungen sehr auseinandergehen, ist bekannt. Es handelt sich für uns nur darum, welche Anregungen ein Werk im Sinne der Aufführungspraxis uns geben kann. In diesem Punkte stehen die großen Oratorien Mendelssohns merkwürdigerweise zurück gegen manche seiner kleineren Tondichtungen. Die Gründe dafür werden wir erörtern, wenn wir uns erst mit Mendelssohn zu beschäftigen haben. Außer von diesem ist im Laufe von vierzig Jahren nach dem Erscheinen der Missa solemnis kein geistliches Chorwerk von Bedeutung mehr erschienen bis auf das deutsche Requiem von Johannes Brahms. Das Schaffen dieses Meisters liegt auf der von den Romantikern eingeschlagenen Linie. Die Brücke aber, die von Beethovens unsterblichem Werk zu der Kunst führt, die wiederum auf dem Boden der Kirche steht, bringt uns unmittelbar zu einem Meister der Neuzeit, zu Anton Bruckner. Gewiß weist die Musik dieses Kirchenkomponisten, eines der größten aller Zeiten, vielfach andere Einflüsse auf, wie ganz

besonders solche von Schubert und Richard Wagner; aber im Wesentlichen sind die Grundpfeiler seiner Kunst doch in den Untergrund Beethovenschen Schaffens gesenkt.

In Bezug auf Ursprünglichkeit und selbständiges Verfolgen des von ihm gewählten Weges ist Bruckner wohl das größte Genie, das die Neuzeit hervorgebracht hat. Was seinen Kirchenwerken gemeinsam mit denen Beethovens ist, das liegt vor Allem in seinem aus jedem Takt sprechenden tiefen religiösen Gefühl. Aber, und hier liegt der Unterschied gegen Beethoven, Bruckner war nicht religiös im weltumfassenden Sinne wie Jener, sondern er war vor Allem bis in jede Regung seines menschlichen und künstlerischen Empfindens Katholik. Zeigt sich bei Beethoven mehrfach die rein äußerliche Nachahmung katholischer Gepflogenheiten, so fällt dies bei Bruckner nicht allein fort, sondern es würde sogar wie ein Pleonasmus wirken, wenn wir es bei ihm fänden, weil jede Note dem Fühlen des ohne Einschränkung gläubigen Katholiken entsprungen ist. Während man bei Beethovens Missa jeden Gedanken an eine Verwendung im Ritus ohne Weiteres aufgeben muß, wäre eine solche bei Bruckners Musik, selbst bei den groß angelegten Stücken, nicht allein durchaus denkbar, sondern sie sind alle in dem Gedanken verfaßt, seine geliebte ecclesiam catholicam et apostolicam schmücken zu helfen. Dies zeigt sich am Deutlichsten bei den Messen in D-moll und E-moll, während bei der dritten und bedeutendsten ihrer Art die Grenze gestreift wird, bei der die Verwendung im Konzertsaal ebenso passend erscheint, wie in der Kirche. Von den kleineren Werken, die nur umfänglich, aber keineswegs inhaltlich gegen

die Messen zurückstehen, nennen wir hier den 150. Psalm und das Tedeum. Wir beschäftigen uns nun zunächst mit demjenigen unter Bruckners Kirchenwerken, das uns für seine Wiedergabe die meisten Rätsel aufgibt, mit der F-moll-Messe. Wer sich mit dem Schaffen Anton Bruckners eingehend zu beschäftigen wünscht, der sei auf die jede in ihrer Art kennenswerten Schriften von Ernst Decsey, die Arbeiten Hermann Kretzschmars, sowie die von Hans Teßmer, das ganz besonders Bruckners Chormusik gewidmete Werk Kurt Singers und auf die Programmbücher des Musikvereins in Linz verwiesen. Außerdem ist eine Arbeit von Ernst Kurth über Bruckner im Erscheinen begriffen, die bei der Bedeutung dieses Forschers zweifellos viel Wertvolles bieten wird. Die Brucknerliteratur ist seit den letzten Jahren so angeschwollen, daß es Einem schwer wird, zu glauben, daß noch vor etwa fünfundzwanzig Jahren über den Meister fast nichts geschrieben war, es seien denn höhnische oder sonst abweisende Urteile.*) Die Rätsel, die uns die Partitur der F-moll-Messe auf-

*) Hierzu sei eine Einzelheit angeführt, die der treffliche Brucknerkenner Ernst Decsey bei der Besprechung von Auers Bruckner-Biographie erwähnt:

Als Bruckner nach Wien kam, um seine neue Stellung anzutreten, nahm er eine bescheidene Wohnung in der Währingerstraße Nr. 41 auf, wo ihm seine Schwester Nani bis zu ihrem Tode (16. Jänner 1870) den Haushalt führte. Dort beendete er auch um Weinachten 1868 seine F moll-Messe. Auf Veranlassung Herbecks wurde bald darauf eine Probe in der Augustinerkirche angesetzt. Das Werk war aber unter den Musikern bereits so verschrieen und Bruckner galt bereits damals als so vollendeter Narr, daß zu dieser Probe nur zwei Musiker erschienen. Als dann Jänner 1869 eine Probe

gibt, sind verschiedener Art. Sie beginnen mit den Folgen einer starken Fahrlässigkeit. Das Material ist so oberflächlich und ohne Ehrfurcht gegenüber einem großen Meister hergestellt, wie dergleichen glücklicherweise zu den Seltenheiten gehört. Die Partitur, der Klavierauszug, die Chor- und Orchesterstimmen enthalten eine ganze Menge Stellen mit verschiedener Wiedergabe der gleichen Takte. Es finden sich auch Taktperioden in der Partitur, die im Klavierauszug fehlen, und was es sonst noch an Nachlässigkeiten geben mag. Vor Allem fehlt in der Partitur die Orgelstimme. Daß aber die Mitwirkung der Orgel in der F-moll-Messe notwendig ist, steht außer allem Zweifel. Man würde es schon deshalb annehmen müssen, weil das Werk von Bruckner stammt. Es liegen jedoch ausdrückliche Anweisungen des Meisters nicht nur darüber vor, daß die Orgel, sondern auch, wo sie spielen, und wie die Registrierung gehandhabt werden soll. Göllerich, der treue Kenner von Bruckners

---

zustandekam, erschreckte sie auch Bruckners Gönner, den Hofkapellmeister Herbeck, und Herbeck sprach zu Bruckner: „Sie wissen, daß Wagner mit seinem Tristan und ich mit meiner B dur-Symphonie uns geirrt haben; können Sie nicht zugeben, daß auch Sie mit dieser Messe geirrt haben? Die D-Messe lasse ich mir gefallen, aber die Messe kann ich nicht aufführen, die ist zu unsingbar!“ Bruckner erwiderte: „Ja, man kann manchmal irren, aber ich weiß bestimmt, daß die Messe ebensogut ist wie die D-Messe!“ Er hätte Herbeck noch manches andere erwidern können. Und man sieht, welche seelische Anstrengung dazu gehörte, daß Bruckner nicht den Glauben an sich selbst verlor, wenn selbst zeitgenössische Meister wie Wagner ... und Herbeck ... in Irrtümer verfielen.

Leben und Werken, bei dem ich mich danach erkundigte, wieso eine solche Unterlassungssünde möglich sei, meinte, der Verleger der Messe habe beim Druck, um die Kosten für den Stich der beiden Orgelsysteme zu sparen, Bruckner dazu gezwungen, auf die Einfügung des Orgelparts zu verzichten und der damals noch unberühmte Komponist habe unter diesem Zwang nachgegeben, damit sein Werk überhaupt nur gedruckt werde. Nun hat die Wiener Universal-Edition, die neuerdings in den Verlagsbesitz der F-moll-Messe gelangt ist, nachträglich eine Orgelstimme zu dem Werk herausgegeben, die aber nicht als eine sehr gelungene bezeichnet werden kann. Was im Übrigen bezüglich des Materials zu sagen ist, wird, wenigstens in den entscheidendsten Punkten, im Laufe der nachfolgenden Erläuterungen zur Sprache gebracht werden.

Die in dem Werk beschäftigten Kräfte bestehen in einem Solistenquartett, dem Chor, der im Wesentlichen, wie bei Beethoven, vierstimmig geführt ist, dem sogenannten großen Orchester der klassischen Zeit und, wie bemerkt, der Orgel. Die formelle Gestaltung der Brucknerschen Messen ist, wenn wir im Gegensatz dazu des Meisters sinfonische Schöpfungen betrachten, eine knappe. Die F-moll-Messe ist neben ihren beiden Schwestern noch die ausgedehnteste; aber sie erfordert zur Wiedergabe immerhin nicht mehr als etwa 80 Minuten und wird daher kaum als ein den Abend füllendes Werk betrachtet werden können. Mit der Wiedergabe hat es, von allem Technischen abgesehen, auch noch rein ästhetisch einen Haken. Die Messe gehört, wie Bruckners Musik überhaupt, zu jener Kunstgattung, die nicht jedem handwerksmäßigen Taktschläger zu-

gänglich ist. Es ist ganz begreiflich, daß Bruckner sich so schwer hat durchsetzen können. Man darf es den Beurteilern seines Schaffens, die da vom Mangel an Gestaltungskraft, uferloser Geschwätzigkeit, unerträglicher Länge und dergleichen schönen Dingen mehr reden, gar nicht immer so sehr übel nehmen, daß sie das tun. Wer einmal eine Aufführung gerade der F-moll Messe erlebt hat, in der Alles auf Grau in Grau gestimmt war, die von braver Tüchtigkeit nur so triefte und die Zuhörer in Langeweile einwickelte, der kann es wohl verstehen, wenn ein Berichterstatter, der das Werk nicht genauer kannte, vorschlug, daß es ja nicht wieder auf's Programm gesetzt werden sollte. Es ist unbedingt notwendig, daß, wer Bruckner aufführen will, die Fähigkeit besitzt, etwas von der Glut und Leidenschaft mitzuempfinden und mitzuerleben, mit der diese Musik hingesetzt ist. Leute mit geringer Albedo gehen dem Meister Anton und seinen riesenhaften Visionen besser aus dem Weg. Daß dieser Wunsch nicht unberechtigt ist, dafür möchte ich anführen, daß mir noch nie eine Klage über Bruckners Musik der soeben gekennzeichneten Art vorgekommen ist, wenn Künstler, wie Artur Nikisch, Furtwängler, Klemperer oder der leider dahingegangene Ferdinand Löwe den Taktstock geführt hatten. Die Mängel scheinen also nicht in Bruckners Musik zu liegen.

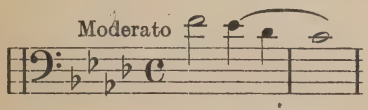
Überblicken wir die Partitur im Großen und Ganzen, so zeigt sich, daß Bruckner dem Solistenquartett, genau wie Beethoven, eine Rolle zugewiesen hat, in der es dem Chor als geschlossene Einheit gegenübersteht. Dagegen tritt es quantitativ in Bezug auf seine Verwendung lange nicht so auf, wie in der Missa solemnis oder der C-dur-Messe. Das Orchester ist mit großer Liebe aus-

gearbeitet und häufig zu Wirkungen benutzt, wie wir sie in dieser Vollendung nur bei den größten Meistern finden. Hier schließt Bruckner unmittelbar an Beethoven an. Auffällig berührt häufig das unmittelbare und durchaus natürliche Nebeneinanderstehen von Gedanken typisch österreichisch-volkstümlicher Art und solcher durchaus neuzeitlichen, durch überraschende schroffe, harmonische Wendungen gekennzeichneten Charakters. Das ist eine Erscheinung, auf die angespielt wurde, als von einer Beziehung Bruckners zu Franz Schubert die Rede war. Die Verwendung der gleichen Motive in verschiedenen Teilen der Messe, die wir ganz besonders im Schlußsatz des Werkes angewandt finden, gehört bei der besonderen Gattung der Messenkomposition zu den Seltenheiten. Die Wiederholung eines ganzen Satzes, wie bei der Schlußnummer von Bachs H-moll-Messe, hat mit dem hier in Betracht kommenden Verfahren nichts zu tun.

Wir schicken uns nun an, die F-moll-Messe einer eingehenden Betrachtung hinsichtlich ihrer Wiedergabe zu unterziehen. Sie zerfällt in die üblichen, uns bekannten Unterabteilungen. Das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus mit dem Osanna, und schließlich das Agnus dei bilden je einen Satz für sich. Bei der konzertmäßigen Aufführung des ganzen Werkes werden sich am Besten eine Pause nach dem Credo oder zwei kürzere nach dem Gloria und dem Credo ansetzen lassen. Ganz ohne eine Unterbrechung wird man die Messe nicht musizieren können, weil der Chorsatz zum Teil, ganz besonders für die Soprane, sehr anstrengend ist. Die eigentlichen Schwierigkeiten sind nicht überaus große. Die Messe dürfte einem gut geschulten Chore

kaum stärkere Hindernisse bereiten, als soundso viele Chorwerke mit durchschnittlichen Ansprüchen. Auszunehmen sind nur wenige Stellen wegen exponierter Einsätze, oder weil sie unbegleitet zu singen sind. Dies Alles werden wir später zur Sprache bringen.

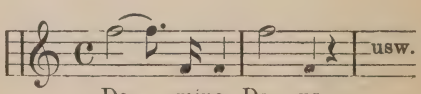
Das Motiv



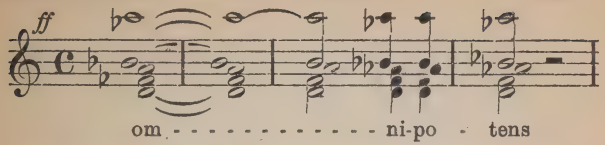
mit dem die Celli über den geteilten Contrabässen einsetzen, bildet nicht allein den Kern des Hauptthemas für das Kyrie, sondern es rahmt diesen Satz und außerdem die ganze Messe ein. Man darf dabei nicht übersehen, daß es nicht nur in seiner Urform, sondern häufig auch in der Umkehrung auftritt, wie z. B. im Horn bereits beim fünften Takte. Bis zum neunundzwanzigsten Takt herrscht es einschließlich seiner thematischen Fortführung unumschränkt. Betrachten wir die Verteilung der Orchester- und Chorstimmen, so zeigt sich bereits im Anfang der Messe ein wesentlicher Unterschied gegen die Schreibart Beethovens, insofern Bruckner vielfach darauf verzichtet, den Singstimmen im Orchester Stützen mitzugeben. Vielmehr gehen die Instrumente häufig auf lange Strecken ihren eigenen Weg. Andererseits liegt Bruckners Art, das Orchester schildernd zu verwenden, auf der Linie, die Beethoven angegeben hat. Charakterisierend dafür ist bereits, wie die nach oben aufsteigenden Tonleiterfiguren der Streicher, auch der Solovioline, gewissermaßen dem Flehen die Richtung vorzeichnen. Man möchte an Menschen denken, die, ins Gebet versenkt, den Blick nach

oben richten, während Tiefgefühltes in ihrem Herzen vorgeht. Das Kyrie enthält weder im Chor, noch im Orchester eine nennenswerte Schwierigkeit bis gegen den Schluß hin. Hier kommt freilich eine sehr gefährliche Chorstelle vor; das ist der a-capella-Einsatz bei dem Eintritt des Tempo I, Seite 22, Takt 5, der Partitur. Bei der vorangehenden Taktreihe, vom Buchstaben F an, beginne man in sehr ruhigem Zeitmaß und steigere dieses bis zum Buchstaben G so, daß es zu einem fühlbar schnelleren wird; bis dahin ist die Sache ohne alle Bedenken. Aber der Sprung aus H-dur nach dem Dominantseptakkord der um einen halben Ton höher gelegenen Tonart wird jedem Chor einige Mühe verursachen. Schon die weite Entfernung des über eine Oktave unter dem Sopran liegenden Alt bedeutet im gewissen Sinne ein Hindernis, und es wird sorgfältigster Arbeit bedürfen, bis die ganze Stelle so ätherisch und körperlos klingt, wie sie es soll. Die weiteren a-capella-Takte bewegen sich in günstiger Lage und werden, wie der ganze Schluß des Kyrie, dem Dirigenten und seiner Schar nur wenig Kopfzerbrechen verursachen.

Auch im Gloria ist zunächst nicht viel Besonderes im technischen Sinne zu bemerken, vorausgesetzt, daß die ausführende Konzertgesellschaft die Grundlagen der Chortechnik beherrscht. Beethovens Einfluß tritt von den Takten



mehr und mehr hervor. Bei dem



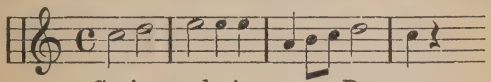
ist es von schlagender Deutlichkeit, wie Bruckner manchmal in den Spuren seines großen Vorgängers wandelt. Bei dem ritenuto, fünf Takte vor dem Buchstaben D ist es ratsam, Viertel zu schlagen und erst bei dem Wiedereintritt des alten Zeitmaßes zu den Halben zurückzukehren. Die Violinfiguren zwischen den Buchstaben D und E möge man einer etwas genauen Kontrolle durch das Ohr unterziehen; es kommen hier manchmal Irrtümer vor. In dem Qui tollis heißt es gegen den Schluß hin scharf aufpassen, damit nicht etwa unsichere Zähler im Chor bei den Pianissimotakten des miserere ein Unheil anrichten. Da, wo sich auf Seite 48 der Partitur das Wort „Ruhig" findet, gilt mehr der ruhige Ausdruck, als ein etwa sehr stark verlangsamtes Tempo. Die Hauptsache ist, daß der Chor in seinen a-capella-Takten wirklich pianissimo singt. Das Gleiche kommt für die Takte unmittelbar vor dem Buchstaben K in Betracht.

In der Schlußfuge des Gloria, die nunmehr beginnt und vierzehn Partiturseiten in Anspruch nimmt, also ziemlich weit ausgesponnen ist, hat Bruckner, wohl in der Besorgnis, daß das Hauptthema durch Nebenstimmen verdeckt werden könne, zu etwas übertriebenen dynamischen Bezeichnungen gegriffen. So steht vielfach gegen ein f oder gar ff in der thematisch auftretenden Stimme ein p in den anderen. Ähnlich

bezeichnet er die Bläser da, wo sie mit den Singstimmen spielen, während er die Streicher auf beträchtliche Strecken unbekümmert um die anderen im forte ihren Weg gehen läßt. In einem gutgeschulten Chor wird ein Zeichen des Dirigenten genügen, um Bruckners Absicht zu erfüllen, ohne daß man die Vortragszeichen, besonders aber das piano, allzugenau ihrem Wert gemäß verwendet. Denn wollte man das tun, so würde von den kontrapunktierenden Stimmen, deren Führung vielfach kunstvoll und höchst eigenartig ist, dem Hauptthema gegenüber fast nichts zu hören sein. Einmal tritt auch der umgekehrte Fall ein, was aber auf einem Irrtum beruht. Nach Bruckners eigener Angabe sollten im dritten und vierten Takt auf der Seite 56 der Partitur die Violoncelli, Contrabässe und der Chorbaß nicht piano oder mezzoforte, sondern forte bezeichnet sein. Außerdem fehlt auf Seite 60 im vierten Takt die Bezeichnung ritenuto und der dort einsetzende Paukenwirbel soll piano anfangen und zum fortissimo anwachsen. Von hier an gilt ein sehr breites Zeitmaß, etwa ♩ = 92, unter starker Hervorhebung des Alt im vierten Takt der Stelle. Dann, aus dem piano wiederum anwachsend bis zu dem fortissimo in möglichster Stärke. Zum Schluß des Gloria findet sich die Bezeichnung „Erstes Zeitmaß". Bruckner taktierte die Stelle wesentlich schneller als den Anfang der Fuge (die ♩ = 112, dort ♩ = 192), also durchaus entgegen der Vorschrift, so daß es besser wäre, halbe Takte zu geben. Ich überlasse die Entscheidung dieser Frage den das Werk aufführenden Kollegen.

Die F-moll-Messe besitzt unter vielen großen Eigenschaften auch den Vorzug, daß ihr Inhalt an Bedeutung

stetig zunimmt, je mehr das Werk fortschreitet. Auf das tiefergreifende Kyrie und das glänzende Gloria folgt nun ein Credo von riesenhaftem Ausmaß, dazu von derart Brucknerscher Eigenart, wie nur irgend etwas, das wir besitzen. Das Hauptthema dieses Credo



mutet Einen an, als ob es aus irgendeiner Dorfkirche, fern von der großen Welt, stamme. Man könnte sich ganz gut vorstellen, daß es von einem braven Organisten erfunden und von der Landbevölkerung so gesungen worden sei. Das gerade ist das Geniale daran. Nur eben ein Genie darf es wagen, in Werken von großer, künstlerischer Form volkstümlich zu werden. Bruckners Größe zeigt sich Jedem, der diese Musik auf sich wirken läßt, nicht in dem Anschlagen des Volkstones allein, sondern des Weiteren erst recht in dem, was er aus dem so harmlos dreinschauenden Thema zu machen gewußt hat. Seine persönliche Angabe des Zeitmaßes im Anfang des Credo weicht wieder stark von der in der gedruckten Partitur ab. Dort findet sich Allegro 𝔠, das schon einigermaßen an Presto rührt. Bruckner aber taktierte den Anfang zu etwa ♩ = 126, was nach meinem persönlichen Empfinden auch sinnentsprechender ist, als seine Vorschrift in der Partitur. Bei den Des-dur-Takten, die am Ende der Seite 70 in der Partitur stehen, hat Bruckner ausdrücklich gewünscht, daß der Organist mit dem vollen Werk einsetzen soll. Diese von ihm gegebene Anordnung muß hier ganz besonders hervorgehoben werden, weil sie jeden Zweifel daran aus-

schließt, daß die Mitwirkung der Orgel in der F-moll-Messe von Bruckner vorgeschrieben war. Auf der Seite 72 beginnt eine Reihe Takte, in denen der Chor die Note g innerhalb zwei Oktaven auszuhalten hat. Hier achte man darauf, daß der Sopran und der Tenor ihr diminuendo ja nicht früher beginnen, als es vorgeschrieben ist. Das forte oder fortissimo muß bis hart an den vorletzten Takt heranreichen.

Das Incarnatus, zu dem wir nunmehr bald gelangen, steht unter den vielen Sätzen dieser Art mit in der ersten Reihe. Es ist ein herrliches Stück, aber nicht bequem bezüglich der Wiedergabe. Die Holzbläser bedürfen einer gründlichen Vorbereitung für die Stelle, damit bei der hohen Lage, die sie zu beherrschen haben, wirklich pianissimo gespielt wird. Auch bei diesem Stück und nicht zum Mindesten wiederum in der Art, wie gerade das Holz verwendet ist, finden wir eine Verwandtschaft des Brucknerschen Geistes mit dem Beethovenschen. Zugleich auch kommt eine Beziehung zu der Tonsprache Bachs vor unsere Augen, wenn das Herabschweben des Heiligen Geistes von dem Solisten der ersten Violine und der Bratsche geschildert wird. Ist diese Schilderung auch äußerlich die denkbar verschiedenste von der in dem Incarnatus der H-moll-Messe, der tiefere Sinn bleibt doch der gleiche.

Im Crucifixus achte man vom letzten Takt der Seite 81 an darauf, daß die Chorstimmen im piano verharren, und nicht etwa, wozu ganz besonders der Alt neigt, mit ihren absteigenden Figuren forte hineinfahren, ferner, daß die drei Takte auf das Wort passus nicht in einem gleichgültigen mezzoforte, sondern wirklich diminuendo

gesungen werden, ebenso, wie die vier Takte, die unter die Bezeichnung Largo fallen.

Das Resurrexit bringt uns in immerwährender, großartiger Steigerung einen Satz von kaum zu überbietender Wucht. Die leeren Quinten, die lange Zeit im Orchester uneingeschränkt herrschen, verraten schon beim Einsatz des Teiles, wer dessen Schöpfer ist. Auf Seite 94 der Partitur in den ersten drei Takten das Blech sehr stark und nachher, die Vorschrift Bruckners genau beachtend, die verschiedenen Chorgruppen gleichzeitig teils im piano, teils im forte! Die Sache liegt hier anders, als in der Gloriafuge; die Vortragszeichen sind vollkommen zweckentsprechend. Im zweiten Takt auf Seite 97 ertönt ein Kanon zwischen dem Baß und dem Alt. Es muß unbedingt erreicht werden, daß diese vokalen Fanfaren selbständig gegen den ganzen übrigen Chor herauskommen, was sehr gefördert werden kann, wenn die Sänger den Text, d. h. vor allem die Konsonanten, so scharf, als irgendmöglich aussprechen. Auf der Seite 101, bei dem Buchstaben K, beginnt eine zwölf Takte überspannende Chorstelle, die in den Proben zunächst einige Schwierigkeit zu bieten pflegt. Da die Singstimmen nirgends gestützt sind, haben die ungewöhnlichen Harmoniefolgen für den Chor etwas Beängstigendes, ganz besonders im zweiten Einsatz; hier ist genaues Üben erforderlich. Der mit dem letzten Takt der Seite 105 beginnende solistische Quartettsatz ist der einzige seiner Art, der in der Messe vorkommt. Auch hier finden sich ein paar Takte in dem mitgehenden Chor, die einer erhöhten Sorgfalt in den Proben bedürfen. So z. B. der Alteinsatz, acht Takte vor dem Buchstaben N. Gerade einen Takt vor N fehlt in der

Partitur ein für sämtliche Stimmen geltendes Pianozeichen; da der Takt, der diesem vorangeht, in den Posaunen ein crescendo aufweist, ist es wohl richtig, wenn man annimmt, daß eben dieses crescendo durch ein plötzliches piano abgeschnitten werden soll. Etwas Bestimmtes vermag ich allerdings über den Vortrag dieser Stelle nicht zu sagen. In Bezug auf saubere Intonation fasse der Dirigent bei den Chorproben die Stelle vom sechsten Takt auf Seite 110 bis zum zwölften Takt, Seite 111, ins Auge, ebenso auch noch das tiefe as in den unteren Chorstimmen, drei Takte vor dem Buchstaben P.

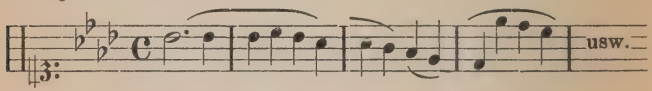
Sofort nachher beginnt die den ganzen Teil abschließende Credofuge. Diese steht hinsichtlich des Aufbaues unter ihresgleichen ziemlich einzig da. Die Art, wie das Stück gestaltet ist, zeigt, daß Bruckner das Glaubensbekenntnis als solches, einzig die Bekräftigung des Wortes Credo, ohne jede Einschränkung und weitere Erklärung in den Vordergrund stellen wollte. Hier haben wir wieder einen Berührungspunkt mit Bach, der in seinem Credo der H-moll-Messe genau die gleiche Absicht verfolgt, sie nur in anderer Weise zum Ausdruck gebracht hat. Der österreichische Meister unterstreicht das Wort Credo und stellt es über alle Fugenkunst dadurch, daß er das Hauptthema, das weiter nichts ist als der durch eine Auftaktnote umgebildete Anfang des ganzen Credosatzes, der Reihe nach von allen Stimmen intonieren läßt; aber nach jeder Intonation fällt der ganze Chor mit dem auf meist einfache Akkorde gesungenen Credo! Credo! ein. Dies ist in dem ganzen Fugensatz bis zu seinem Ende durchgeführt. Zum Schluß, nachdem vorübergehend zwei

Solisten das Wort gehabt haben, erklingt dann noch einmal das Hauptthema in breitem Zeitmaß und beendet feierlich diesen Teil der Messe. Die Fuge enthält keine allzu großen Schwierigkeiten. Das Allegro der letzten neun Takte soll nach Bruckners Angabe nicht wesentlich schneller genommen werden als die Fuge, deren metronomische Einstellung etwa mit ♩ = 120 bezeichnet ist. Wie in Beethovens Missa, bildet auch bei Bruckner das Credo mit seinem von Poesie durchtränkten Schluß einen der Höhepunkte des Werkes.

Das Sanctus ist ein kurzes und einfaches Stück, dessen melodischer Gehalt vorwiegend im Orchester liegt. Vor Allem hat die erste Flöte das Wort, die in diesem Satz durchaus solistisch behandelt und zu behandeln ist. Im Charakter ist das Sanctus ein urechtes Brucknerstück und es bedarf nur eines Blickes auf die beiden großen Messen von Bach und Beethoven, um gerade hier zu erkennen, wie jeder auf seine Façon selig werden, d. h. dem Herrgott lobsingen kann. Weder mit Bach noch mit Beethoven hat dieses Sanctus auch nur die geringsten Berührungspunkte. Läßt der erstgenannte Meister lodernde Flammen aufsteigen, kniet Beethoven andächtig im Dunkel der Kirchenhalle, so schwebt das Brucknersche Stück der Anbetung auf lichten Wölkchen in himmlischen Höhen. Ebensowenig, wie das Sanctus bietet das zu ihm gehörende Hosanna einen Anlaß zu Erörterungen technischer Art. Dagegen müssen wir bei dem folgenden Stück etwas verweilen.

Das Benedictus gilt vielfach als ein Höhepunkt in des Tondichters Schaffen. Jedenfalls gehört es zu der

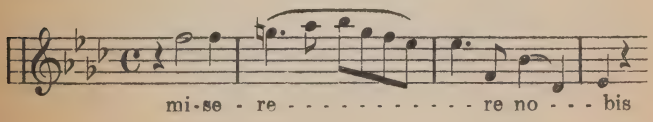
Art Musik, die in unserer Zeit selten geworden ist. Gelegentlich einer Aufführung der E-dur-Sinfonie schrieb ein Berliner Musikschriftsteller, daß Bruckner „vielleicht als der Letzte unter unseren Sinfonikern noch das Göttergeschenk besaß, eine breite Melodie schreiben zu können". Kretzschmar äußert sich über das Benedictus selbst mit den Worten „Schon die motivische Einleitung des Benedictus mit dem Cello als Hauptstimme ist echte, edle Herzensmusik". Über dieses Hauptthema:



das ohne Weiteres den Teil eröffnet, besteht eine Unklarheit. Der Partitur nach wird es von den Violoncelli übernommen. Bruckner aber schreibt in einem Briefe ausdrücklich „der Cellist soll viel Ton geben, sehr warm, stark hervortreten". Das bedeutet im Gegensatz zu der Notierung in der Partitur, daß ein einzelnes Cello gemeint ist. Ihrer ganzen Natur nach sieht auch die Stelle viel eher nach einem Solo, als nach einer vielfach besetzten Melodie aus. Ob man sie nun wirklich als Solo oder von sämtlichen Instrumenten spielen lassen will, das möge in jedem besonderen Fall entschieden werden. Der Chor muß bei diesem Stücke mit einiger Vorsicht behandelt werden, so daß das Hauptthema, wenn es in den Mittelstimmen auftritt, nicht von den höherliegenden übertönt wird. Sogleich bei seinem ersten Eintritt im Chor, wo der Tenor die Führung hat, ist das von Wichtigkeit. Der Sopran und der Alt müssen hier stark zurücktreten. Man spare überhaupt mit der Tonkraft des Chores und lasse diesen

das Hauptthema nicht früher im forte bringen, als da, wo es ausdrücklich von Bruckner vorgezeichnet ist, nämlich auf Seite 138 der Partitur, Takt 3. Auf Seite 140 beachte man, daß die Celli, ohne aufdringlich hervorzutönen, dennoch als die führende Stimme in die Erscheinung treten; die übrigen Streicher und die Bläser müssen hier einige Vorsicht walten lassen.

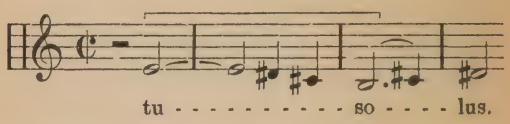
Wir kommen nun zum Schlußsatz der ganzen Messe, dem Agnus Dei. Man darf wohl behaupten, daß dieses Stück zu dem Wertvollsten gehört, was die Messe enthält. Es ist über den ersten Teil des Satzes wenig zu sagen. Nur auf einen Takt möchte hingewiesen sein, weil Bruckner hier eine Änderung wünscht, die sich in der Partitur nicht findet. Wahrscheinlich hat er diesen seinen Wunsch erst ausgesprochen, nachdem die Messe bereits gedruckt war. Wenigstens vermutete das der schon früher als Autorität in zweifelhaften Brucknerangelegenheiten genannte August Göllerich. Es handelt sich um den fünfundzwanzigsten Takt, oder, falls man nach Buchstaben gehen will, den, der drei Takte vor dem Buchstaben A steht. Dort soll der Sopran nicht die in der Partitur stehende Achtelfigur singen, sondern die Stelle soll folgendermaßen heißen (ich setze die beiden vorhergehenden Takte des Zusammenhangs wegen noch hinzu; der Takt, auf den es ankommt, ist der dritte in diesem Beispiel):



Wir verfolgen die Partitur weiter und kommen bei dem Buchstaben C an einen Teilstrich. Auf diesem sollte eine Fermate stehen, so daß vor dem Beginn des Moderato eine kleine Pause eintritt. Von hier ab nähern wir uns dem eigentlichen Schluß der ganzen Messe. Es muß auf die Bemerkung im Anfang dieser Betrachtungen verwiesen werden, in der erwähnt wurde, daß Bruckner Themen aus Teilen des Werkes in andere Sätze verflochten hat. Ganz besonders auffällig ist das bei dem bereits in diesem Sinne besonders angeführten motivischen Hauptgedanken des Kyrie der Fall. Man vergleiche diesen (er findet sich als erstes Notenbeispiel in diesem Abschnitt) z. B. mit den folgenden Stellen

a. (Violoncelli im Anfang des Gloria):

b. (öfters wiederkehrende Solistenstelle im Gloria, verschieden rhythmisiert):

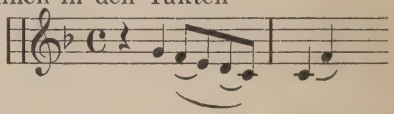


Im Agnus Dei greift er den Kyriegedanken noch einmal auf und benutzt ihn zum Aufbau einer großen Steigerung, die schließlich in eine, in zarten Farben gehaltene a-capella-Stelle des Chores mündet. Die sieben Chortakte, um die es sich hier handelt, sind nicht einfach. Es muß energisch darauf gehalten wer-

den, daß der Alt im fünften der Takte sein a sehr hoch intoniert, daß der Tenor im Takt vorher auf das e nicht zu weit heruntergegangen ist und daß schließlich die Soprane im sechsten Takt die vielleicht durch das vorhergegangene es beeinflußte große Terz hoch genug ansetzen. Das Alles ist bei dem vorgeschriebenen pianissimo viel schwieriger, als man es beim Lesen bemerkt. Die dynamische Steigerung, sofort nach dem a-capella-Sätzchen, muß mit großer Energie durchgeführt werden, so daß der Hörer in dem Takt, wo sich die Bezeichnung crescendo molto findet, schon das Gefühl hat, daß etwas Besonderes bevorstehe. Und das ist auch der Fall, denn hier wiederholt Bruckner unter Verwendung sämtlicher vorhandenen Kräfte das Thema der Gloriafuge. Er hat die Mitwirkung der Orgel im Agnus Dei nicht für nötig gehalten. Ich möchte dennoch vorschlagen, bei diesem explosiven Gefühlsausbruch, wo zum letzten Male in der Messe Kraft und Glanz in Erscheinung treten, die Orgel auf vier Takte, d. h. genau so weit, als der Chor das Gloriathema auf die Worte dona nobis pacem singt, mitgehen zu lassen, und das zwei Takte lang mit dem vollen Werk. Es mag im Übrigen auch hier Jedem überlassen bleiben, wie er es halten will.

Das Kyrie hat sich auf die Worte des Dona nobis bereits gemeldet. Auch das Gloria ist noch einmal mit der ganzen Wucht seines Fugenthemas aufgetreten, und so wirft nun Bruckner, indem er von seinem Werke scheidet, noch einen Rückblick auf das Credo, den Satz, der trotz aller Schönheit der anderen doch seinem innersten Empfinden am nächsten steht. Es hat etwas unendlich Rührendes, wenn nach dem Verklingen des

Gloriathemas nun in den Oboen ganz zart und wie traumverloren das uns in seinem Forte-Charakter erinnerliche Thema auftaucht. Der Chor und das Orchester geben nur die Unterlage zu dem poetischen, fast wehmütigen Gesang der Oboen ab; allein die Melodie der ersten Violinen in den Takten



dürfte etwas hervortreten. Dann schließt der chorische Teil mit dem aus der Umkehrung des Kyrie gestalteten Motiv, das uns schon oft begegnet ist, ins leiseste pianissimo verhallend, ab, und der Rahmen, der das ganze Werk umgibt, schließt sich, indem einen Takt später die erste Oboe noch einmal sehr zart, wie in der Höhe verhallend, das Kyriemotiv intoniert, um im F-dur-Schlußakkord des Ganzen zu verklingen. Diese letzten Takte der F-moll-Messe gehören sicher zu dem Poetischsten, was je ein Tondichter geschrieben hat. Das Werk stellt eine Schöpfung aus des Meisters verhältnismäßig früher Zeit dar. Nach Göllerichs Angaben betrachtete Bruckner die Komposition der Messe als eine Art Rettung aus einem vollkommenen Zusammenbruch nach dem Mißerfolg der ersten Sinfonie bei ihrer Aufführung in Linz. Es wurde ihm gleichsam eine Genesung seines kranken Gemütes in Gott. Wer den Meister gekannt hat, der wird es nicht als einen Zufall ansehen, wenn er unmittelbar vor dem Schluß in ganz besonders inniger und verklärter Weise noch einmal das Thema Credo in unum deum anklingen läßt.

Das Chorwerk von Bruckner, das sich vor allen anderen durchgesetzt und den Namen seines Schöpfers

als den eines der größten Komponisten auf dem Gebiete der Kirchenmusik bekanntgemacht hat, ist das

Tedeum.

Nachdem das Werk lange Zeit wegen unüberwindlicher Schwierigkeit als fast unaufführbar gegolten und nur vereinzelte Aufführungen erlebt hatte, unter denen vor allen anderen die unter Hermann Levi in München zu erwähnen ist, war ihm zum erstenmal ein großer und durchschlagender Erfolg im Jahre 1891 beschieden, als es gelegentlich der Tonkünstlerversammlung in Berlin, in Anwesenheit des Meisters, zur Wiedergabe gelangte. Über die Einzelheiten dieser denkwürdigen Aufführung habe ich bereits an anderer Stelle berichtet.*) Für die Erläuterungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit kommt im Wesentlichen in Betracht, daß Bruckner damals den letzten Proben beiwohnte und mit großer Genauigkeit Anweisungen für die Wiedergabe erließ; Anweisungen, die zum Teil mit dem, was wir gedruckt vorfinden, mehr oder weniger im Widerspruch stehen. Wir gehen die Partitur, soweit Besonderes in Frage kommt, von Anfang an durch.

Über die Orgelstimme herrscht glücklicherweise kein Dunkel, wie in der F-moll-Messe, denn sie ist durchweg in zweifelsfreier Weise eingetragen. Dagegen ist die Bezeichnung des Zeitmaßes oft unklar. Es heißt da sogleich zu Anfang „Allegro. Feierlich mit Kraft". Bruckner wünschte, daß der zweite Teil dieser Vorschrift ausschlaggebend sei und nicht das nach der Richtung

*) Siehe Geschehenes, Gesehenes. Leipzig bei Grethlein & Co.

der Schnelligkeit undeutliche Wort Allegro. Er betonte mehrfach, daß der Anfang des Werkes nicht schneller genommen werden dürfe, als ungefähr ♩ = 84, daß die Figuren der Streicher so hart gestoßen werden sollten, als nur möglich, und des Weiteren begrüßte er es mit Freuden, daß wir zu den beiden Pauken noch eine dritte hinzugenommen hatten, die im elften Takte und den beiden folgenden fortissimo auf H wirbelte. Diese dritte Pauke hatte er eigentlich immer gewünscht, aber aus Bescheidenheit fortgelassen. Das Zeitmaß kann da, wo die Solisten eintreten, um eine Spur beschleunigt werden, und soll dann acht Takte vor dem nächsten Choreinsatz allmählich wieder in das des Anfangs zurückgehen. Die Streicher sollen im Pianissimo, stark gegensätzlich zu den forte-Stellen, ein absolutes Legato durchführen. Die erste Posaune ist unmittelbar nach dem Buchstaben H so weit abzudämpfen, daß sie nicht gegen den Tenor hervortritt, und es ist am Schluß des ersten Teiles darauf zu achten, daß der Chor da, wo das Orchester aufhört, zu spielen, ja nicht etwa mit der Kraft nachläßt. In dem zweiten Stück gilt für das Zeitmaß die Vorschrift, daß die Achtel genau so zu nehmen sind, als vorher die Viertelnoten. Das stimmt wiederum nicht ganz genau mit der zeitmaßlichen Vorschrift Moderato, aber Bruckner hatte es ausdrücklich so gewünscht. Bei dem Aeterna fac gilt genau das Tempo des ersten Stückes. Im siebenten Takte nach dem Buchstaben P beginnt eine den Tenören unbequem liegende Stelle, die in ihrem Verlaufe auch für den Alt einige Fußangeln enthält und sehr gründlich geübt werden muß.

Das Salvum fac ist zunächst nur eine Wiederholung des Te ergo unter Hinzufügung einiger Chortakte; nachher läuft es in eine Art Coda aus, auf die eine ungefähre Wiederholung des Tedeumanfanges folgt. Das bei den Worten „sine peccata" stehende mf wünschte Bruckner im Chor, wie auch im Orchester in ein pianissimo verwandelt zu haben. Weiterhin sollte das mit dem Alt im pianissimo gehende Horn so leise spielen, daß man es nicht selbständig hört; es ist von Bruckner nur als Stütze für die an dieser Stelle nicht ganz leicht einzuhaltende Intonation gedacht. Das öfters auftretende Wort „ruhig" gilt für weitaus den größten Teil dieses Satzes, auch da, wo es nicht ausdrücklich zu finden ist. Für das nächste Stück, das ausschließlich von den Solisten bestritten wird, gab uns Bruckner das Tempo etwa zu ♩ = 92 an und verlangte er gebieterisch, daß der Chor, wenn er am Schluß fortissimo einsetzt, das Zeitmaß auch nicht um eine Spur beschleunige, wie auch die Fuge nicht schneller genommen werden soll, als das vorhergehende Stück. Die Stelle, bei der die Soprane, elf Takte vor dem Buchstaben X, weit nach der Höhe hin geführt sind, sieht gefährlicher aus, als sie ist. Man lasse sie sehr zart singen, denn Bruckner wünschte auch hier statt des mf ein pp. Wenn die Sängerinnen den Ton hell nehmen und außerdem vermeiden, ihn von unten hinaufzuziehen, schwindet die Gefahr dieser Takte fast gänzlich. Von dem Buchstaben X an, da, wo nach neun Takten zum ersten Male das herrliche Thema aus dem Adagio der siebenten Sinfonie auftritt, muß die Klangkraft des Orchesters, besonders der Posaunen, wie des Chores auf beinahe nichts hinabgedrückt werden. Die Steigerung, die sich hier all-

mählich entwickelt, ist gewaltig, kommt aber häufig nicht zur Geltung, weil auf dieses bis zum Äußersten gedämpfte pianissimo im Anfang nicht geachtet wird. Mit dem Wiedereintritt des Chores nach den acht Solistentakten beginnt eine Stelle, die für die Soprane tatsächlich eine gewisse Schwierigkeit enthält, der man aber beikommen kann, wenn man es durchsetzt, daß die Herrschaften immerfort frisch atmen und nicht etwa die langen Noten ununterbrochen aushalten. Die Stelle ist nicht einfach und verlangt vielleicht sogar noch größere Anspannung, als die gefürchteten Sopranstakte im Credo der Missa solemnis; jedoch handelt es sich dabei im Wesentlichen wieder darum, den Sängern ihre üble Gepflogenheit abzugewöhnen, daß sie einen Ton so lange aushalten, als es nur irgend geht (vgl. Band 1, Seite 80). Eine Atempause für Alle ist unbedingt am Schlusse des zwölften Taktes nach Y anzuordnen, weil sonst der plötzliche Übergang vom ff zum pp unmöglich wird. Im sechsten Takte nach diesem pianissimo subito hebe man den Alt hervor, auch wenn er etwas stärker singen muß, als es im Bereich des vorgeschriebenen p liegt; von hier an muß dann die Klangkraft der ganzen chorischen und instrumentalen Masse immerfort anwachsen und da, wo die Soprane das hohe b erreichen, auf dem Punkt ihrer höchsten Stärke angelangt sein. Für den Alla breve-Satz der den Abschluß des ganzen Tedeums bedeutet, bezeichnete Bruckner ein Tempo von etwa $\frac{}{\mathcal{J}} = 108$ als das richtige, wünschte aber, daß die Schnelligkeit vom Buchstaben Z an noch gesteigert würde. Außerdem meinte er, es sei wünschenswert, daß der Pauker von da an, wo die Soprane das hohe b erreichen, mit

verdoppelter Kraft wirbele. Als er nach mehrfachen Versuchen die Pauke immer noch stärker zu hören wünschte, ließen wir die vom Anfang her noch bereitstehende H-Pauke nach C umstimmen und den Schlußwirbel von zwei Spielern ausführen. Dieses entsprach dann vollkommen den Absichten des Meisters.

Es war bereits erwähnt worden, daß unter den Werken der Romantiker die Ausbeute auf chorischem Gebiete eine nicht allzu große ist, soweit es sich um Erscheinungen handelt, deren Technik einer besonderen erläuternden Behandlung bedarf. Fassen wir den Begriff der Romantiker etwas weit, so daß wir dabei die Linie einhalten, die über Schubert, Weber, Mendelssohn und Schumann führt, so bleiben eigentlich nur die beiden letztgenannten Meister für unsere Betrachtungen übrig, insofern eben andere Chorwerke von Bedeutung nur in geringerer Zahl vorhanden sind, und was wir davon besitzen, nach keiner Richtung hin problematischer Natur ist. Man mag es bedauern, daß auch Mendelssohns Oratorien bereits anfangen, von der Bildfläche der Vereinsprogramme zu verschwinden. Es verhindern oder auch nur verzögern wird man nicht können, so aufrichtig man zugestehen muß, daß sowohl Paulus wie Elias eine starke missionäre Wirkung gehabt haben. Noch ganz frisch und von dem Zahn der Zeit unberührt ist die Walpurgisnacht, von der eingehend die Rede sein soll. Bei Schumann finden wir an Chorwerken von Bedeutung die wenigstens im Schlußteil zu einer nicht geringen Höhe aufsteigenden Faustszenen und das in der Erfindung reizvolle, in der Technik allerdings ebenso anfechtbare Werk „Das Paradies und die Peri". Von allen diesen Stücken

wird noch die Rede sein. Es erscheint aber, da wir hier nicht historisch, sondern praktisch vorgehen, richtig, zunächst von demjenigen Tondichter zu reden, der im Allgemeinen als der letzte Ausläufer der Romantiker gilt, von dem mehrere Chorwerke sich seit Jahrzehnten auf Programmen erhalten und gegen zeitliche Einflüsse widerstandsfähig erwiesen haben. Ich meine damit den anfangs viel angefeindeten, später möglicherweise manchmal überschätzten, aber doch sicherlich hochbedeutenden

Johannes Brahms.

Von Brahms haben sich, wenn wir von seinen a capella-Stücken absehen, vor Allem drei der kleineren Werke durchgesetzt, „Der Gesang der Parzen", nach Goetheschem, die Nänie nach Schillerschem Text und „Das Schicksalslied" nach den Worten Hölderlins. Unter ihnen darf man wohl das zuletzt genannte Stück als das bedeutendste bezeichnen und auch als dasjenige, in dem am deutlichsten sowohl die Vorzüge, wie die nicht immer ganz einwandfreie Technik der Brahmsschen Kunst zutage treten. Ich weiß, daß die hier zuletzt niedergeschriebenen Worte geeignet sind, einen Aufruhr im Lager der waschechten Brahmsianer heraufzubeschwören. Aber über technische Fragen sollten eigentlich nur Leute reden, die etwas davon verstehen; und das sind doch in erster Linie die Dirigenten, die sich oft wegen kleiner Mängel in der Behandlung des Orchesters oder des Chores stunden- und wochenlang abmühen müssen und dabei am ehesten merken, wo die Sache einen Haken hat. Da es sich bei Brahms bei solchen Fragen durchweg

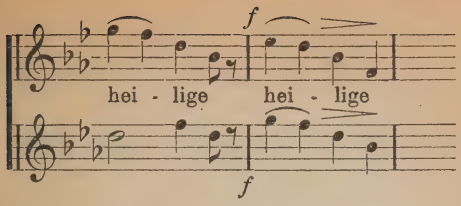
um Dinge handelt, die in seinem besonderen Stil begründet sind, genügt es, wie wir es ja schon früher durchgeführt haben, je ein Hauptwerk einer bestimmten Gattung zur Besprechung heranzuziehen und das dabei Festgestellte, wenn es nötig sein sollte, auf ähnliche Fälle in anderen Werken anzuwenden. Wir wählen also das nach jeder Richtung geeignetste Objekt unter den kleineren Werken deshalb zur Betrachtung das

Schicksalslied.

Das zu seiner Wiedergabe eine gute Viertelstunde beanspruchende Stück zerfällt in drei Teile, von denen der letzte, der auf den Eröffnungssatz zurückgreift, nur dem Orchester zufällt. Ursprünglich hatte Brahms einen Chorschluß geschaffen, diesen aber später gestrichen, wozu ihn ganz besonders ein Vorschlag des mit ihm befreundeten Kapellmeisters Hermann Levi bestimmt hat. Und nicht zum Mindesten ist es der instrumentale Ausklang, der dem Schicksalslied von jeher seine Wirkung gesichert hat.

Bei der Wiedergabe des Stückes liegen die Dinge im Anfang verhältnismäßig einfach; von dem Umstand abgesehen, daß drei Pauken gefordert werden, ist die Besetzung des Orchesters die bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts übliche und außergewöhnliche Schwierigkeiten sind nicht vorhanden. Auf zwei Dinge möchte hingewiesen sein, erstens, daß es gut ist, wenn der Pauker im Anfang zwar leise mit seinem Triolenmotiv auftritt, aber nicht allzu weiche Schlägel benutzt, weil sonst der pochende Rhythmus nicht mehr klar zu hören ist; zweitens, daß sich schon im elften Takt der Einleitung eine Eigenheit bemerkbar macht, der wir später bei Brahms noch oft begegnen werden,

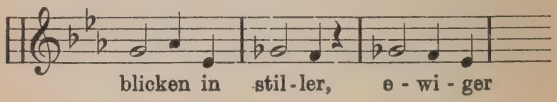
nämlich die Verwendung der Holzbläser, vor Allem der Flöten, in sehr hohen Lagen unter der Bezeichnung pp. Hier, an der eben bezeichneten Stelle, ist die Sache nicht einmal besonders schlimm, jedoch immerhin schon auffällig. Dadurch, daß die Violinen mit Dämpfern spielen, wirkt der nunmehr eintretende Bläserakkord durch die hohen Flöten leicht zu scharf, wenn die Flötisten nicht mit großer Vorsicht blasen. Im Chor ist zunächst für fünf Takte nur der Alt beschäftigt; er trägt, vom Horn gestützt, das Grundthema des ganzen Werkes vor. Große Sorgfalt ist auf das im dritten Takt vorkommende hohe des zu verwenden, damit auch hier wirklich piano und nicht zu tief gesungen wird. Die Note darf nicht um eine Spur stärker klingen, als das Vorhergehende und Nachfolgende. Bei dem Einsatz des vollen Chores ist streng darauf zu achten, daß keine Steigerung im Sinne stärkerer Tongebung eintritt; im Gegenteil, es wird keinesfalls schaden, wenn der volle Chor sogar noch um eine Spur schwächer klingt, als es vorher bei der Altstelle der Fall gewesen ist. Das ist bei einiger Sorgfalt leicht zu erreichen. Im Orchester muß auf die hochliegenden Bläserstellen immerfort geachtet werden, damit sie nicht mehr hervortreten, als es im Sinne des Ganzen liegt. Von Wichtigkeit ist es auch, daß das nunmehr bald eintretende Crescendo nicht früher beginnt, als es in der Partitur vorgezeichnet ist, anderseits aber dann bis zu einem wirklichen Forte anwächst, wie es bei den Worten „heilige Saiten“ angegeben ist. Die Chorstimmen im Sopran und im Tenor bezeichne man in diesen Takten so, wie es hier angegeben wird:



so daß der Chor bei der Wiederholung des Wortes „heilige“ da, wo das dim. steht, auf den ersten Taktteil noch genau so stark ist, wie vorher. „Diminuendo heißt forte“, sagt Hans von Bülow. Nun ein sehr energisches Abschwellen ins piano, wobei aber vor dem Wort „Saiten“ unter keinen Umständen im Chor geatmet werden darf, wie man es in sinnwidriger Weise fast überall zu hören bekommt.

Bei den demnächst folgenden Takten der Hörner und Posaunen lasse man den Bläsern Zeit, ein ziemlich auffälliges Crescendo und Diminuendo hervorzubringen; es schadet nichts, wenn diese drei Takte um eine kleine Spur breiter herauskommen, als es nach dem Metronom der Fall sein müßte. Zunächst ist nun nichts weiter zu bemerken; es handelt sich nur um die Wiederkehr der gleichen technischen Fragen im Orchester, wie im Chor, die bereits berührt wurden. Der Satz fließt ruhig dahin und läßt neue Fragen nicht offen, bis dort, wo der Chor zum ersten Male auf die Textworte zu singen hat „in stiller, ewiger Klarheit“. Es folgt dann für die Singstimmen eine eintaktige Pause, in der das sogleich im Chor auftretende Motiv von den Streichern angeschlagen wird. Hier müssen zwei Dinge vortraglicher Art gefordert werden: erstens, daß die Streicher gegen den Schluß

der Chorpause mit ihrem diminuendo bis fast ins Nichts zurückgehen, und zweitens, daß nun der Chor ebenfalls, der Vorschrift der Partitur folgend, in ein wirkliches pianissimo versinkt, so daß er nur gerade noch zu hören ist. Eine Atempause muß für den Sopran vorgeschrieben werden, so, wie es sich nachstehend angedeutet findet:



So sehr das Pianissimo bis an die Grenze der Möglichkeit durchgeführt werden soll, so auffällig ist das im vierten Takt der Stelle auftretende Crescendo und Diminuendo zu behandeln. Wie vorher den Blechbläsern, so lasse man hier dem Chor Zeit, an- und abzuschwellen; es handelt sich da um einen jener Fälle, in denen jeder Dirigent, der auch nur einigermaßen mit der Behandlung des Gesanglichen vertraut ist, hauptsächlich das Gewicht auf den stimmungsvollen Vortrag und nicht auf die maschinenmäßige Durchführung des Zeitmaßes legen wird. Daß es dem Chor hier ebenso streng verboten werden muß, vor dem Worte „Klarheit", wie vorher an der musikalisch gleichen Stelle (vergl. S. 151) zu atmen, ist selbstverständlich; ebenso, daß die acht Orchestertakte, mit denen diese Einleitung schließt, ganz leise und träumerisch dahinziehen sollen, wenn auch im siebenten und achten Takt die gegensätzliche Stimmung des folgenden Allegrosatzes sich bereits ankündigt.

Diesen Mittelsatz betreffend, zunächst vom Zeitmaß; wobei ich bemerke, daß die meisten Angaben

vortraglicher Art für das Schicksalslied, wie auch für das später zu besprechende Deutsche Requiem von Brahms selbst herrühren, dem ich aus persönlichem Verkehr eine Reihe wertvoller Hinweise auf die Wiedergabe dieser Werke verdanke. Brahms wollte nicht, daß der Allegrosatz in einem Zeitmaß genommen werde, der auch nur im Entferntesten an ein Presto erinnert. Er bezeichnete das Tempo, wie er es wünschte, als ein geharnischtes Allegro und erwähnte als durchaus wünschenswert, daß späterhin, an einer Stelle, von der wir noch sprechen werden, die Schnelligkeit eher noch vermindert, als etwa gesteigert würde. Auf meine Frage, warum er das Alles nicht durch eine Vorschrift in der Partitur festgelegt habe, gab er zur Antwort: „Weil es doch eigentlich selbstverständlich ist". Nachdem ich aber durch das Hören vieler Aufführungen des Schicksalsliedes sowohl, wie des Deutschen Requiems mit einiger Sicherheit zu der Annahme berechtigt bin, daß diese Dinge nicht so selbstverständlich sind, wie Brahms es glaubte, halte ich es für nicht ganz überflüssig, ihrer hier Erwähnung zu tun.

Der Eindruck des gewaltig klingenden Unisono des Chores, mit dem dieser das Hauptthema des Mittelsatzes feststellt, kann noch gesteigert werden, wenn man vom siebenten bis zum einundzwanzigsten Takt den Alt um eine Oktave höher singen läßt, als er dasteht. In der vorgeschriebenen tiefen Lage ist er wirkungslos und außerdem ist ja das Thema dort bereits durch den Tenor vertreten. Ich habe Brahms um die Genehmigung gebeten, diese kleine Änderung, die ich bereits eingeführt hatte, beizubehalten, und er

hatte nichts dagegen einzuwenden. Die berühmte, vielleicht sogar berüchtigte Synkopenstelle „von Klippe zu Klippe" ist nicht gar so schlimm für die Sänger, als sie aussieht. Wenn freilich der Dirigent bei diesen Takten anfängt, zwei Viertel statt deren drei zu schlagen — — — — —! Mit dem vorläufigen Abschluß der Textworte „ins Ungewisse hinab" beginnt eine Orchesterüberleitung zum Mittelsatz des Allegroteiles, und hier ist der Punkt, an dem eine allmähliche Verlangsamung des Tempos nach dem von Brahms ausdrücklich geäußerten Wunsch einzusetzen hat. Das Zeitmaß soll allmählich so weit zurückgehalten werden, daß es am Wiedereintritt des Chores (in der Partitur Buchstabe H) nicht schneller als ungefähr ♩ = 112 des Metronoms aufzufassen ist, während der Anfang dieses Teiles ♩ = 176 bemessen werden könnte; und in Bezug auf die Viertelnoten im fünfzehnten Takt nach dem Buchstaben J bemerkte Brahms: „Hier noch besonders breit." Von da an, wo nachher, acht Takte vor dem Buchstaben K, die Pauke im Pianissimo zu wirbeln beginnt, soll das Tempo bis auf den Choreinsatz hin allmählich gesteigert werden, so daß dann das Zeitmaß des Anfangs wieder eintritt. Auf die acht Takte vor dem Buchstaben L ist in der Probe besonderes Augenmerk zu richten (vgl. Bd. 1 S. 37 ff). Auf die Orchestertakte deutend, in die der Allegrosatz ausklingt, bemerkte Brahms: „Hier dürfen Sie ruhig wieder ein bißchen zurückhalten."

Daß das Schicksalslied nicht im Chor, sondern durch ein Orchesterstück abgeschlossen wird, kam bereits zur Erwähnung; auch, daß gerade dieser Schluß eine ganz besonders tiefe Wirkung auszuüben pflegt. Dabei

ist es nicht ganz leicht, ihn gut herauszubringen, und zwar liegt das an einer vielleicht nicht ganz richtigen Einschätzung der Klangstärke der hier beschäftigten Instrumente. Das Hauptwort hat die Flöte zu sprechen; diese wird aber selbst bei großer Vorsicht der mitgehenden Posaunen, Hörner und Streicher, besonders in den ersten Takten, sehr häufig zugedeckt. Nun könnte man ja zu dem Hilfsmittel greifen, das, nach Josef Joachims Mitteilung, Brahms selbst einmal auf einem Musikfest angeordnet hat, nämlich, die Melodie von zwei Flöten spielen zu lassen. Das hat aber wiederum zwei nicht gering zu schätzende Nachteile. Erstens pflegen zwei Flöten in der hohen Lage nie unbedingt genau tonlich übereinzustimmen, und zweitens wird mit dieser Maßnahme das ausgesprochen Solistische, das dem Instrument hier zufällt, vernichtet. Darum läßt es sich nicht ganz von der Hand weisen, daß die Wiedergabe dieses an sich wundervollen Stückes, wenigstens in den ersten vier Takten etwas Problematisches behält. Vom fünften Takt ab ist die Flöte durch ihre hohe Lage ohne Weiteres hörbar. Alles Übrige bezüglich der Ausführung dieses Orchesternachspieles, das sicherlich zu dem Wertvollsten in den Werken seines Schöpfers zählt, ergibt sich aus der Partitur.

Nachdem wir im Schicksalslied den wichtigsten Vertreter der Brahms'schen kleineren Chorwerke betrachtet haben, wenden wir uns jetzt zu derjenigen seiner Schöpfungen dieser Art, die mit Recht vor allen anderen seinen Ruhm auf dem Gebiete chorischen Schaffens begründet hat, zu demjenigen Werk, das als op. 45 erschienen ist unter dem Titel:

Ein Deutsches Requiem

nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum).

Mit der Entstehungsgeschichte des Werkes werden wir uns hier nicht beschäftigen. Wer sich über diesen Punkt zu unterrichten wünscht, der mag das Nähere in den verschiedenen Brahms-Biographien, vor Allem in der von Kalbeck, nachlesen. Ob und wieweit die Genesis des Deutschen Requiems auf eine in der gleichen Richtung liegende Absicht Robert Schumanns zurückzuführen ist, auch das wollen wir ebenso unerörtert lassen, wie die Streitfrage, ob Brahms das Deutsche Requiem wirklich geschaffen hat, um dem Andenken an seine verstorbene Mutter zu huldigen. Uns gehen hier nur die technischen Fragen an; alles Weitere nur insofern, als es unmittelbar mit diesen zu tun hat.

Wir bleiben bereits bei dem oben abgedruckten Titel stehen. Sowohl die Forderung des Orchesters, wie die bedingungsweise der Orgel, geben zu eingehenderer Betrachtung Anlaß. Zunächst, was das Orchester betrifft: dieses besteht aus zwei Flöten und Piccolo, je zwei Oboen und Klarinetten, zwei Fagotten und Kontrafagott, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und Tuba, drei Pauken, Harfe und den Streichern. Bei diesen kommt sogleich in der ersten Nummer der aus sieben Stücken bestehenden Partitur in Betracht, daß die Violinen ausgeschaltet, die Bratschen die Träger der Oberstimme und zweimal, die Violoncelli dagegen dreifach geteilt sind. Wollen wir also in einer klanglich befriedigenden Weise musizieren, so wird es durchaus nötig sein, sowohl die

Bratschen, wie auch die Violincelli etwas stärker zu besetzen, als man es gewöhnlich in unseren Orchestern findet. Sechs Violincelli wäre wohl das Geringste an Zahl, was zulässig sein dürfte. Bei den Bratschen ist die Sache verhältnismäßig einfach. Wir richten es immer so ein, daß einige Herren von den zweiten Violinen in dem Eingangsstück als Bratschisten mitwirken, in der vor der zweiten Nummer sich ganz natürlich ergebenden kleinen Pause die Instrumente fortlegen und dafür die Geigen zur Hand nehmen. Eine weitere Frage von Wichtigkeit ist die Behandlung des Harfenparts. Brahms schreibt vor, daß die Harfe wenigstens doppelt zu besetzen sei. Ich habe bis jetzt nur zwei Aufführungen des Deutschen Requiems erlebt, bei der man dieser Forderung entsprochen hätte, es wird so gut wie überall mit einer Harfe musiziert; weil eine zweite entweder nicht zu beschaffen, oder weil es den Vereinen zu kostspielig ist, einen besonderen Spieler anzustellen. Die Brahms'sche Vorschrift ist aber eine wohlbegründete. Zwar ist die Harfe nur an drei Stellen des Werkes beschäftigt, dort aber in so hervortretender und der Stimmung des Ganzen entsprechender Weise, daß man sie als einen der wichtigsten Faktoren in der gesamten instrumentalen Masse ansprechen muß. Außerdem aber wird sie bei der üblichen einfachen Besetzung entweder unhörbar, oder der Spieler muß das Instrument so anstrengen, daß der Ton spitz und hart wird. Beides sind Übel, von denen man nicht weiß, welches das kleinere sein mag. Wir besetzen bei unseren Aufführungen die Harfe gewöhnlich vierfach, ja, wir haben öfters schon sechs Harfen auf dem Podium gehabt. Dann aber wirken

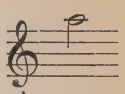
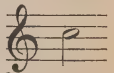
die in Frage kommenden Stellen auch so, wie sie es sollen, und der volle Ton der Akkorde mischt sich ausgezeichnet mit dem übrigen Orchesterklang, ohne darin unterzugehen. Einiges, was des Weiteren über die Besetzung des Orchesters zu sagen wäre, soll bei den Stellen besprochen werden, für die es im Besonderen Gewicht hat. Nun vom Orchester zur Orgel! Brahms bezeichnet sie als ein ad libitum zu verwendendes Instrument und setzt sogar diese Angabe in Klammern, so daß es den Anschein hat, als sei es ziemlich gleichgültig, ob die Orgel mitwirke oder nicht. Diese Angabe führt leicht zu Irrtümern. Sie stammt, wie mir der Verleger des Werkes, Herr Astor, mitgeteilt hat, davon her, daß man, als das Deutsche Requiem erschien, noch nicht darauf rechnen konnte, daß jeder größere Konzertsaal auch über eine Orgel verfüge und infolgedessen befürchtete, das Deutsche Requiem würde in vielen Städten mangels eines solchen Instrumentes nicht zur Aufführung gelangen. Die Mitwirkung der Orgel ist aber stellenweise nicht allein erwünscht, sondern geradezu unerläßlich, wenn man es nicht hinnehmen will, daß der Eindruck des Werkes weit hinter dem zurückbleibt, was nach dieser Richtung erreicht werden kann. Auf eine weitere Unklarheit in der Partitur sei hier noch hingewiesen, die die Verwendung des Kontrafagotts betrifft; es ist manchmal nur schwer festzustellen, wo dieses Instrument einzutreten oder zu pausieren hat. Bei den einzelnen Sätzen findet es sich nirgends am Kopf vorgezeichnet.

Was den Chor betrifft, so enthält das Werk für diesen keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, und man kann nur mit einem leisen Lächeln davon Kenntnis nehmen,

daß das Deutsche Requiem bei seinem Erscheinen von manchen Seiten als unaufführbar bezeichnet worden ist. Man sieht daran deutlich, wie sehr sich die Begriffe über das, was schwierig ist, seit den letzten fünfzig Jahren verändert haben. Die wenigen Stellen, bei denen im Chor das Vorhandensein einer über das Durchschnittliche hinausgehenden Technik verlangt wird, lassen sich bei kundiger Führung in ganz kurzer Zeit bewältigen. Zu diesen Stellen zählt sogleich der Anfang des chorischen Teiles. Die drei ersten Takte wünschte Brahms, trotzdem nur ein p. dasteht, im leisesten pianissimo gesungen zu haben; er bezeichnete es als ein Versehen, daß der Chor nicht ebenso bezeichnet sei, wie das im dritten Chortakt eintretende Orchester. Nach einer eintaktigen Pause hat der Chor zunächst ohne Begleitung zu singen. Das bedeutet für eine große Anzahl unserer Gesangvereine eine Gelegenheit, um einen Viertel- oder halben Ton in der Stimmung zu sinken, weil die Herrschaften nicht daran gewöhnt worden sind, ohne das stützende Klavier zu üben und außerdem der Chorleiter in den Proben am Flügel begleitete, was ihn verhinderte, Intonationsschwankungen im Chor zu bemerken. Ich bin selbst Zeuge davon gewesen, wie ein berühmter Dirigent sich bemühte, den in der Intonation unentwegt sinkenden Chor in die Höhe zu schrauben, indem er stundenlang die in Frage kommende Stelle wieder und wieder singen ließ und dabei den Herrschaften immer zurief, sie müßten höher intonieren. Auf diese Weise ist nichts zu erreichen und auch damals nicht erreicht worden. Es handelt sich darum, festzustellen, woher es rührt, daß die Sänger bei ganz

bestimmten Noten immer zu tief ankommen. Bei dem Anfang des Deutschen Requiem läßt sich die reine Stimmung sehr leicht herstellen, weil die Tonart F-dur in den acht a capella-Takten fast durchweg festgehalten wird. Natürlich ist vorauszusetzen, daß es sich nicht um eine Gesangsvereinigung handelt, in der man grundsätzlich Alles um einen Viertelton zu tief zu singen pflegt, was übrigens selbst bei großen, bekannten Chören gar nicht so selten ist, wie man glauben sollte. Das Sinken des Tones geht bei der a capella-Stelle im Requiem im Wesentlichen fast immer vom Alt aus, und zwar liegt der wunde Punkt bei den gewöhnlich zu tief genommenen Sekundenschritten im zweiten (auf das Wort „sind") und vierten Takt (beim dritten Viertel, auf das Wort „tragen"). Diese Takte müssen mit dem Alt allein geübt werden und sollten die Sängerinnen auch anfangs ein bißchen zu hoch geraten, so schadet das nichts. Genau ebenso liegt der Fall im Sopran im sechsten Takt bei dem Schritt von d nach e und vom achten zum neunten bei den Abschlußnoten d, e, f. Auch hier müssen, was am besten durch Vorsingen seitens des Dirigenten zu erreichen ist, die Sängerinnen daran gewöhnt werden, die Tonschritte nach oben etwas größer zu nehmen, als es bei den meisten Chören üblich ist. Werden die a capella-Takte in dieser Weise vorbereitet, so enthalten sie keinerlei Gefahr mehr. Im Sinne des Vortraglichen möchte ich noch anregen, bei den Worten „die da Leid tragen" den Anfangsbuchstaben des Hauptwortes an das Wort „da" heranzuziehen, so daß das klingende L gesanglich behandelt wird. Am Besten übt man die Stelle so, daß man im Anfang etwa

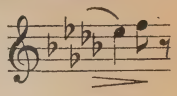
derart sprechen läßt: „Die dallllleid tragen“. Das Ganze gewinnt dadurch unendlich an Wärme und Ausdruck. Im Übrigen ist auf derartige Stellen bereits im ersten Band des Werkes mehrfach hingewiesen worden.

Wenige Takte später folgt eine weitere, von ungeschulten Chören gefürchtete Klippe in Gestalt des frei einzusetzenden hohen  der Soprane. Aber auch diese Stelle ist keineswegs unüberwindlich, wenn in den Proben streng darauf gehalten wird, daß niemand den Ton von unten her hinaufzieht, und daß alle Sängerinnen, die nicht über eine ganz leichte Höhe verfügen, hier das von Brahms bereits als Aushilfsmittel vorgesehene  übernehmen. Ist der Chor über diesen Anfang des Werkes glücklich hinweg, so hat er bereits Alles hinter sich, was man darin als besonders exponiert oder sonst gefährlich bezeichnen könnte.

Auf einige Stellen soll in dem Nachfolgenden aufmerksam gemacht werden, nicht nur um ihrer selbst willen, sondern weil das dort als bemerkenswert Vorliegende später mehrfach wiederkehrt. So ist im Chor, ganz besonders im Sopran, acht Takte vor dem Buchstaben B darauf zu achten, daß das hohe g (auf das Wort „getröstet“) nicht sofort mit der vollen Kraft, sondern nur so stark einsetzt, daß das hier geforderte Crescendo noch möglich ist. Der Ton muß auf den festliegenden Noten in allen Stimmen außerordentlich stark anschwellen. Auch unterlasse man nicht, auf eben dem Worte „getröstet“ die Auftaktnoten in ihrem vollen Wert vortragen zu lassen; meist sind sie zu kurz genommen und das sowohl im Chor, wie auch

im Orchester. Das bezüglich des Anschwellens im Ton Gesagte gilt ebenfalls, wie hier wieder, auch für die Stelle vom sechsten Takt nach dem Buchstaben B an. Daß die Gesangschöre nahezu ohne Ausnahme das vier Takte vor dem Buchstaben C stehende Zeichen $<p>$ in ein sfortzato umdeuten und dasselbe bei dem Worte „Garben", zwölf Takte vor dem Buchstaben E tun, wodurch ganz besonders die letztbezeichnete Stelle recht häßlich entstellt wird, sei bei dieser Gelegenheit bemerkt. Im weiteren Verlauf des Satzes ergibt sich wenig zu Erörterndes, wenn die Vortragszeichen peinlich genau eingehalten werden. Nur in den vier letzten Takten findet sich ein sehr greifbarer Beitrag zu dem, was vorher über die Verwendung der hohen Flöten bei Brahms gesagt worden ist. Es ist für die Spieler im Orchester fast unmöglich, das geforderte pianissimo in der Lage auszuführen. Ich habe, als Brahms es mir erlaubte, mit ihm über das Deutsche Requiem zu sprechen, meine Bedenken über diese Takte geäußert, und er fand nichts dagegen einzuwenden, daß man diese vier Flötentakte um eine Oktave tiefer spielen ließe; das habe ich dann auch immer bei unseren Aufführungen so gehalten.

Der zweite Satz des Deutschen Requiems ist der Teil des Werkes, der zuerst seinen Ruhm begründet hat. Daß das Stück ursprünglich für eine ungeschrieben gebliebene Sinfonie, und zwar als deren Scherzo bestimmt war, betonen fast alle Brahms-Biographien. Für die Sache selbst ist es gleichgültig.

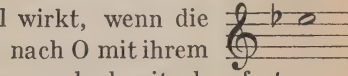
Im Anfang müssen die Holzbläser mit der größten Vorsicht auftreten, wenn das geforderte pianissimo wirklich erreicht werden soll. Die Piccoloflöte wird aber immerhin noch leicht in unerwünschter Weise hervortreten. Im siebenten Takt bezeichne man das zweite Viertel in Violinen und Bratschen etwa so:  sonst hebt sich der folgende Auftakt nicht genügend von dem vorangehenden ab. Der Chor soll in den ersten sechs Takten, wo wieder, wie im Beginn des Werkes, die Choralweise „Wer nur den lieben Gott läßt walten" anklingt, schattenhaft, ohne den geringsten Akzent singen; man erlebt es fast immer, daß das im siebenten Takt beginnende Crescendo von den Sängern bereits vorweggenommen ist. Nach den ersten zwanzig Chortakten beginnt die berühmte Steigerung im Orchester, bei der auf Deutlichkeit ganz besonders im dritten und vierten Horn, sowie in der Pauke zu achten ist. Nun ist es nicht ganz leicht, das Anwachsen so durchzuführen, daß es bei dem nächsten Choreintritt im Wesentlichen nur noch eben durch diesen eine weitere Steigerung erfährt. Das liegt vornehmlich daran, daß die Trompeten zunächst nicht mit der ganzen Masse gehen und die Streicher gerade da, wo man sie am meisten ausnutzen möchte, nämlich acht Takte nach dem Buchstaben B, aus der hohen in die tieferen Lagen ausweichen. Hier kann nur eines helfen, die Orgel, und ich verweise nach dieser Richtung auf das früher in Bezug auf Brahms' „ad libitum" Gesagte. Der Organist soll hier mit dem Rollschweller arbeiten, diesen anfangs ganz zurückstellen und nach und nach stärker anziehen, so daß beim Eintritt des Chores die Mitwirkung des vollen Werkes erreicht ist, das natürlich, der für das

Ganze geltenden Vorzeichnungen gemäß, später wieder abzustellen ist.

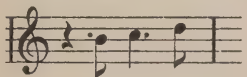
Bei dem kleinen Ges-dur-Sätzchen, das Brahms vor der Wiederholung des soeben besprochenen B-moll-Teiles eingeschoben hat, kommt man nicht ohne die genaueste Befolgung der in der Partitur stehenden Vortragszeichen aus. Der Chor muß ein einwandfreies piano verwenden, und man nehme lieber das Zeitmaß um eine Spur ruhiger, wenn es nicht anders geht, als daß das Stück in dem gewohnheitsmäßigen mezzoforte heruntergeleiert wird. Die vielfache Besetzung der Harfen, von der früher die Rede war, wird sich gerade hier ganz besonders lohnen, weil wegen der zu geringen Schallkraft nur einer Harfe an den Saiten gerissen werden muß. Kein unbefangener Hörer wird dann mehr den Eindruck gewinnen, daß es sich um die Darstellung fallender Regentropfen handelt. Die letzten fünf Takte des Chores, vor dem Buchstaben E, so leise als irgend möglich und bis fast zur Unhörbarkeit verklingend! Ebenso die Schlußtakte bei der Wiederholung des trauermarschmäßigen B-moll-Teiles, unmittelbar vor dem Buchstaben H, sowohl im Chor wie im Orchester.

Daß das „Aber, aber!", unverkennbar Bachischer Herkunft, und die ihm folgende ganze Überleitung bis zum Viervierteltakt mit hohem Kraftaufwand herauszubringen ist, bedarf keines Wortes.

Im Viervierteltakt Vorsicht, im siebenten und achten Takt nach J, sieben Takte vor L, und wiederum im siebenten, achten Takt nach M wegen dort leicht eintretender Trübungen der Intonation; zwei Takte vor dem Buchstaben N, vor dem Worte „Haupte" nicht

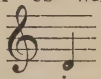
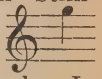
atmen! Diese warnenden Hinweise stammen aus der Erfahrung bei häufigem Hören von Aufführungen des Werkes. Vom Buchstaben M an ist genau darauf zu achten, daß Brahms bei den gleichsam solistischen Einsätzen des Tenors, des Basses und des Alt kein Crescendo vorgezeichnet, sondern einen Schweller dem Sopran vorbehalten hat. Dies wird fast immer übersehen; auch, daß es übel wirkt, wenn die  Soprane im dritten Takt nach O mit ihrem unvermittelt hineinfahren und damit das forte vorwegnehmen, das erst fünf Takte später einzutreten hat.

Über den dritten Teil des Deutschen Requiems ist in seinem Beginn wenig zu sagen. Daß in den meisten Chören der neunzehnte Takt nach dem Buchstaben B im Sopran aus Nachlässigkeit so gesungen wird



sei nebenhin erwähnt. Vor dem Wiedereintritt des Solisten ($^3/_2$, S. 68 der Partitur) dürfte es sich vielleicht empfehlen, die dem Taktwechsel vorangehende Pause um eine Spur länger zu halten, als es dasteht. Die beim Buchstaben D auftretenden Posaunen sind thematisch behandelt, müssen also trotz des pp etwas hervortreten. Besondere Aufmerksamkeit wird bei den Proben der Chorsopran im siebenten Takt nach dem Buchstaben F erfordern. Es kommen da beim Üben und sogar manchmal noch bei der Aufführung Verzähler von seiten nicht zählender Sängerinnen vor. Ebenso passiert das manchmal im Baß beim Übergang aus D-moll nach D-dur, weil unaufmerksame Chormitglieder dort häufig mit den Posaunen und den

Bässen zugleich einzusetzen belieben. In den hier folgenden neun D-dur-Takten muß streng auf die genaue Einteilung des Rhythmus im Chor, wie im Orchester gehalten werden. Es gehen dort immerfort gleiche Viertel gegen Triolen an, und diese beiden rhythmischen Gebilde sind scharf auseinanderzuhalten, was nicht ganz einfach ist. Die erwähnten neun Takte leiten zu dem am meisten umstrittenen, vielfach abfällig beurteilten, ja verurteilten Stück des Requiems hinüber, der sechsunddreißig Doppeltakte langen Fuge über dem als Orgelpunkt vom Anfang bis zum Ende festgehaltenen tiefen D. Die Fuge wurde beim ersten Erscheinen des Brahmsschen Werkes niedergezischt und niedergelacht. An dieser Zurückweisung ist Brahms selbst nicht ganz unschuldig gewesen. Läßt man nämlich das Stück unbedenklich so herunterspielen, wie es dasteht, und kommen zu dem Orchester noch die tiefen Pedaltöne der Orgel hinzu, so wirkt und wird der Orgelpunkt leicht zu stark, ja er deckt unter Umständen das Übrige fast völlig zu. Bei der ersten Aufführung des Deutschen Requiems in Wien wurde das Unheil vor Allem durch den Pauker hervorgerufen, der durch die ganze Fuge hindurch fortissimo wirbelte, so daß vom Chor und dem Orchester so gut wie nichts mehr zu hören war. Soll die Fuge, die ein in ihrem Aufbau hervorragend schönes Stück ist, zur richtigen Wirkung gelangen, so ist es unbedingt notwendig, die den Orgelpunkt vertretenden Instrumente je nach der Klangstärke des Chores und des übrigen Orchesters auf das richtige Maß zurückzuschrauben. Es genügt dazu, daß man auf den Einsatz der Fuge im Orchester fp vorzeichnet, vom dritten

Takt nach dem Buchstaben G die Tonstärke allmählich anwachsen, bei H wieder ins piano zurückgehen läßt und erst in den letzten sieben Takten für die gesamte Instrumentalmasse ein, dann allerdings bis zum fortissimo anwachsendes crescendo vorschreibt. Das wäre die eine der hier zu treffenden Maßnahmen. Es kommt aber noch eine andere in Betracht, die mindestens ebenso wichtig, vielleicht sogar noch viel wichtiger ist, als diese. Das Hauptthema der Fuge liegt für die Stimmen insofern recht ungünstig, als es einen großen Stimmumfang erfordert, über den die wenigsten Sänger verfügen; denn es wird selten Stimmen geben, die alle Noten vom  bis zum  mit gleicher Kraft zu intonieren imstande sind. In der Regel hört man die ersten beiden Noten des Themas überhaupt nicht, was übrigens auch daher kommt, daß bekanntlich Auftakte fast nirgends mit der nötigen Betonung herausgebracht werden. Des Weiteren aber pflegen fast überall die Chormitglieder die nach unten führenden fünf Noten (auf die Worte „Gottes Hand") ineinanderzuziehen, wozu sie außer durch Bequemlichkeit auch durch die dastehenden Bindebogen verführt werden. Auf diese Weise aber wird man das Thema nie und nimmer klar zu hören bekommen, ebenso wenig die drei Takte nach G einsetzende, später vom Tenor wiederholte Sopranstelle. Es muß hier als unerläßlich die Forderung aufgestellt werden, daß sämtliche Sänger die beiden Auftaktnoten mit vollster Kraft, die erwähnten Achtelnoten aber im schärfsten martellato bringen. Mag das Thema in den Proben so zunächst zerhackt erscheinen, so steht es in der

Hand des Dirigenten, etwaige Übertreibungen noch zu mildern. Zunächst aber muß Alles im martellato geübt und mit der größten Anspannung des Ausdrucks herausgebracht werden. Ich darf mir über diese Einzelheiten bei der Aufführung des Deutschen Requiems wohl ein Urteil erlauben, nachdem diese so häufig verlästerte und gar als unausführbar angesehene Orgelpunktfuge in unseren Berliner Aufführungen stets einen Höhepunkt, wenn nicht den Höhepunkt überhaupt, des ganzen Abends bedeutet hat.

Nach dem Abschluß dieses Teiles pflegt bei den Aufführungen eine Pause einzutreten, die in diesem Fall notwendig ist, weil das Werk, wenn auch nicht zu den schwierigsten, so doch zu den anstrengendsten seinesgleichen zählt und der Chor darin fast ohne Pause beschäftigt ist. Außerdem ist es auch gut, wenn nach dem Eindruck der gewaltigen Tonflut, die von dieser Fuge ausgeht, nicht unmittelbar das nächste Stück einsetzt.

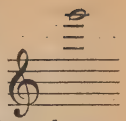
Die vierte Nummer des Werkes zählt, trotzdem sie zu den Lieblingsstücken vieler Konzertbesucher gehört, sicherlich nicht zu den hervorragenden Eingebungen ihres Schöpfers. Es ist ein Stück mit stark Mendelssohnschem Einschlag, dessen Charakter von dem im Text vorhandenen Worte „lieblich" bestimmt wird. Lieblich und gefällig ist das Ganze, selbst da, wo es einmal vorübergehend etwas kräftigere Töne anschlägt. Zu sagen ist über den Vortrag und die technische Ausführung hier fast nichts, es sei denn, daß Brahms meinte, man könne vor der Wiederkehr des ersten Hauptsatzes mit dem Zeitmaß etwas zurückhalten. Im fünften, neunten und elften Takt nach dem Buchstaben D sei darauf geachtet, daß die Vor-

tragsbezeichnung genau so, wie sie dasteht und nicht etwa als ein plötzlich eintretendes forte in die Tat umgesetzt wird (vgl. S. 162). Es folgt das in der ursprünglichen Fassung des Werkes nicht vorhandene Stück „Ihr habt nun Traurigkeit", das einzige der Partitur, in dem die Sopransolistin beschäftigt ist. Hier muß über technische Einzelheiten gesprochen werden. Zunächst, was das Sopransolo betrifft: dieses ist im Großen und Ganzen für eine gut gebildete Sängerin ohne nennenswerte Schwierigkeiten, die fünf ersten Takte ausgenommen. Sie müßten natürlich in einem Atem gesungen werden, und dieses durchzusetzen ist der Stolz jeder Solistin. Da aber nun einmal dem Sängeratem ein von der Natur diktiertes morendo beschieden und das Zeitmaß des Stückes ein sehr langsames ist oder wenigstens sein soll, wovon wir sogleich sprechen werden, so tritt eben dieses morendo mit fast unbedingter Sicherheit ein, während die Sängerin sich mitten in der als ein untrennbares Ganze aufzufassenden Phrase des Anfanges befindet. Man steht hier jedesmal zwischen der Skylla der Atemlosigkeit oder der Charybdis, das Zeitmaß beschleunigen zu müssen, damit die Sängerin einigermaßen mit Anstand über die Stelle hinwegkommt. Gelegentlich der bereits erwähnten Unterredung über das Deutsche Requiem, die mir Brahms gewährte, wurde auch diese schwierige Frage erwähnt. Brahms gab mir folgende Erklärung: das Zeitmaß sollte bestimmt werden durch die im achten Takt nach dem Buchstaben A auftretenden Achtelnoten des Chores. Diese wiederum, so meinte Brahms, sollten etwa das Zeitmaß ♪ = 72 des Metronoms haben, also sehr langsam und

mit großem Ausdruck gesungen werden; ebenso die Stelle, die vier Takte vor dem Buchstaben B folgt. Das ist nun zwar für den Chor leicht ausführbar, aber für die Solistin nahezu unmöglich. Ich erlaubte mir, das anzudeuten, worauf Brahms antwortete: „Ja, da müssen Sie halt sehen, wie Sie durchkommen." Es geht daraus hervor, daß er selbst das Problem dieser Stelle als ein solches empfand, jedoch ebensowenig, wie Andere, einen sicheren Ausweg kannte. Einige wenige Sopranistinnen, wie z. B. Lotte Leonard, haben es auf Grund einer hochausgebildeten Atemtechnik erreicht, die Anfangstakte in dem von Brahms gewünschten Tempo und trotzdem in einem Atem zu singen. In den meisten Fällen aber rate ich den Sängerinnen, nach dem zweiten Takt vorsichtig zu atmen, da, wenn es nur einigermaßen geschickt gemacht wird, davon im Saal wenig zu bemerken ist. Was die vier Takte vor dem Buchstaben B betrifft, so ist von diesen bezüglich der Aussprache bereits im ersten Band, Seite 55, die Rede gewesen. Es wäre noch als ratsam und den Ausdruck fördernd anzuführen, daß der Chor dazu angehalten wird, die Auftaktnote mit der folgenden nicht zusammenzuziehen, sondern das ie des Auftaktwortes loszulassen und bei Einen nicht an ei zu denken, sondern mit einem offenen a einzusetzen. Die Stelle klingt gewöhnlich: wie jeinen, was für etwas feiner hörende Leute nicht gerade erfreulich ist.

Die Wiederholung des solistischen Sopranfangs pflegt den Sängerinnen leichter zu werden, als die Stelle beim erstenmal; das liegt daran, daß sie in den beiden letzten Takten nicht in die Höhe, sondern nach

unten geht. Im Übrigen gilt hier das Gleiche, wie vorher. Über weitere Maßnahmen bei diesem Stück ist nichts mehr zu sagen, es sei denn, daß man beim letzten der ersten Flöte wieder große Vorsicht walten lassen möge, wie in ähnlichen, bereits erwähnten Fällen.



Das vorletzte Stück des Werkes, das sechste, gibt wiederum zu einigen Bemerkungen Anlaß. Sogleich im Anfang; im vierten, achten und zehnten Takt befinden sich Vorschriften für ein An- und Abschwellen. Sogleich hinterher, im zwölften Takt, steht pianissimo ohne ein solches Zeichen. Hier wird fast überall weder pianissimo gesungen, noch dieses festgehalten, sondern der Chor bringt auch hier sein an ein mezzoforte erinnerndes piano und den ihm aus den vorigen Takten liebgewordenen Schweller. Ich möchte, um nicht mißverstanden zu werden, ausdrücklich bemerken, daß diese und ähnliche Wahrnehmungen nicht etwa nur aus Beobachtungen bei Konzerten in kleinen Städten herstammen, sondern ich habe sie vor erst kurzer Zeit bei der Aufführung des Werkes unter einem berühmten Dirigenten nahezu ausnahmslos in der gleichen Weise gemacht. (Sie bedeuten mir einen unumstößlichen Beweis für meine oft aufgestellte Behauptung, daß wir bezüglich chorischer Technik von dem, was man selbst von einem mittleren Orchester verlangt und zu hören bekommt, noch weit entfernt sind.) Das Orchester ist hier durchweg einfach gestaltet und bezüglich des Klanges von überzeugender Charakteristik. Besonders wirkt das Piccolo, das im zweiten Stück leicht zu einem kleinen Übel geraten kann, hier ungemein ausdrucksvoll. Daß in dem Augenblick, in dem

von der letzten Posaune gesprochen wird, die vier schweren Herren des Orchesters wirklich zu blasen beginnen, kann vielleicht etwas pedantisch erscheinen, besonders, wenn das fp beim Einsatz nicht beachtet wird.

Wir kommen nun zu dem großen Satz in C-moll, der die Tempobezeichnung Vivace trägt. Wie beim Schicksalslied wollte auch Brahms hier nicht etwa ein wildes Allegro angeschlagen haben, sondern er meinte, daß sich das Zeitmaß von selbst im Laufe dieses Satzes allmählich etwas steigere und es darum gut sei, diesen nicht allzu schnell zu beginnen. Ich teile dieses Alles mit und muß es den Herren Dirigenten überlassen, inwiefern sie von den Angaben Gebrauch machen wollen. Im dritten Takt und bei den Wiederholungen der Stelle findet sich eine Triole. Es ist nicht ganz leicht, diese so herauszubringen, daß sie nicht einen Anflug von Banalität bekommt. Man wird gut tun, den über den drei Noten stehenden Bindebogen auszuschalten, sie martellato singen, wie auch spielen zu lassen und sie, aber ohne Veränderung des Zeitmaßes, breit herauszubringen. Das klingt etwas paradox, und doch läßt es sich machen. Man darf nur nicht Notenwerte und Zeitmaß miteinander verwechseln. Die Instrumentierung dieses Mittelsatzes ist in einigen Takten nicht gerade sehr günstig, weil infolge der Behandlung des Bleches, besonders der Trompeten und Hörner, bei Brahms diese manchmal gerade da aussetzen, wo man sie eigentlich nötig hätte. Es läßt sich jedoch durch die Orgel ein Ausgleich schaffen; nur soll sie nicht ohne eine gewisse Zurückhaltung verwendet werden, so daß sie mit dem vollen Werk erst in den letzten vier Takten vor dem

Eintritt des nächsten Zeitmaßes erklingt. Aber mit dem Eintritt des 𝔠 hat sie nur noch einen Viertelwert in C-dur auszuhalten und dann zu verschwinden. Das Thema der Fuge „Herr, Du bist würdig" stammt nicht von Brahms, sondern aus der katholischen Kirche, und es kennzeichnet Brahmsens konfessionslose Einstellung, daß er unbedenklich im gleichen Werk den protestantischen Choral, wie ein lithurgisches katholisches Thema anklingen läßt. Die Fuge selbst ist nicht annähernd auf der Höhe der uns bereits bekannten auf dem langen Orgelpunkt. Immerhin sollte schärfster Einspruch dagegen erhoben werden, daß man sie bei bestimmten Aufführungen zusammenstreicht, wie man es mit Opern zu tun pflegt. Der Aufbau des Stückes vollzieht sich vollkommen logisch. Es bedeutet einen Schlag gegen die Architektur des ja ohnehin nicht sehr langen Werkes, wenn man einen wichtigen Teil davon aus nur äußerlichen Gründen zertrümmert. Technisch betrachtet ist die Fuge nicht besonders schwierig, aber äußerst anstrengend für den Chor. Auf das der Soprane im achten Takt nach dem Buchstaben N ist in der Probe besonders zu achten; andernfalls wird dort sicher von unachtsamen Sängerinnen den Hörern ein einwandfreies b geboten.

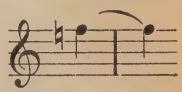
Wir kommen zum siebenten Teil des Deutschen Requiems, das heißt zum Schluß der Partitur. Diese letzte Nummer gehört zu dem Besten, was in dem Werk enthalten ist, ja unter Allem, was Brahms überhaupt geschrieben hat. Sie verdient es, daß man sich ihrer mit ganz besonderer Sorgfalt annimmt. Anlaß dazu, auch in technischer Hinsicht, ist mehrfach vorhanden.

Sogleich, was den Anfang betrifft: Es ist durchaus

notwendig, daß das dem Chor vorgeschriebene forte in allen Stimmen ohne jegliches Nachlassen der Kraft bis zwölf Takte vor dem Buchstaben B durchgeführt wird. Die von Brahms fünf und sieben Takte nach A eingezeichneten Schweller brauchen nicht besonders geübt zu werden, weil sie durch die Lage der Stimmen von selbst herauskommen. Gewöhnlich aber lassen die Chöre bei der achtundzwanzig Takte umfassenden, im Zeichen des forte stehenden Einleitung an Kraft nach, einfach, weil es so bequemer ist. Das darf unter keinen Umständen gestattet werden, ebensowenig eine Atempause im dreißigsten Takt, vor dem Worte: sterben. Und wiederum soll der Schweller auf den beiden letzten Takten der Einleitung („von nun an") sehr deutlich zur Wiedergabe gelangen. Die öfters wiederkehrenden Triolen dürfen nicht gebunden, oder, wie es im chorischen Sprachgebrauch heißt, geschmiert, sondern müssen vielleicht sogar unter Verwendung eines kaum merklichen, aber die Akzentuierung fördernden ritardando vorgetragen werden. Nur wenn gerade diese Triolenstelle mit der nötigen Wucht in die Erscheinung tritt, wirkt die ganze Phrase sinngemäß. Beim Buchstaben B heißt es auf die Posaunen achten; die Stelle liegt unbequem, und besonders die erste Posaune ist beim Mangel an genügender Aufmerksamkeit gefährdet. Für längere Zeit gibt nun weder der Chor noch das Orchester wesentlichen Anlaß zum Nachdenken. Es sei nur empfohlen, vom zwölften Takt nach dem Eintritt der A-dur-Tonart die Soprane äußerst weich und unter allen Umständen etwas schwächer als den Alt singen zu lassen, der vom sechzehnten bis zum siebenundzwanzigsten Takt ein wenig die Führung

übernehmen darf, was sich übrigens von selbst einrichtet, wenn nur die Soprane vom neunzehnten Takt ab ganz besonders zart und leise singen. Mit großem Ausdruck müssen aber dann die Violinen und die Holzbläser spielen, wenn sie die Weise des Chores aufnehmen.

Im achten Takt nach dem Buchstaben C ist es mir oft aufgefallen, daß die Soprane mit ihrer Synkope zögern; ich schlage vor, daß da, wo wegen dieses Einsatzes Ängstlichkeit waltet, die erste Klarinette nicht auf das erste Viertel des nächsten Taktes, sondern so einsetzen möge:



Bei genügender Vorsicht ist die kleine Hilfe seitens der Hörer nicht zu bemerken, und sie schaltet sein etwaiges, an dieser Stelle recht peinliches Fortbleiben des Soprans aus.

Wir kehren nun wieder in die Tonheimat des Deutschen Requiems, nach F-dur, zurück, und zwar geschieht dies, indem der Chortenor den früher vom Sopran vorgetragenen Anfang des Teiles wiederholt. Es ist hier auf genau dasselbe zu achten, wie beim ersten Erscheinen dieser Stelle, auf Durchhalten der Kraft bis zu dem diminuendo und scharfe Akzentuierung der Triolen. Das Orchester kann ruhig mit voller Kraft spielen, auch die Orgel darf, besonders, wenn der volle Chor einsetzt, mit starken Farben arbeiten. Ein Übertönen der Singstimmen ist in diesem Teil nicht zu befürchten. Der Schluß des Werkes leitet zu dessen Anfang zurück. Es wiederholt sich infolgedessen Alles, auch in Bezug auf die Dinge, denen besondere Aufmerksamkeit zu schenken ist. Die breite Unterstreichung der Triolen, wie zum Beispiel im vierzehnten Takt nach D ist ebenso wenig als Neben-

sache zu behandeln, wie zum Beispiel die nicht ganz einfache Verpflichtung für die Tenöre, im neunten Takt sehr leise einzusetzen, so daß sich die vom Alt angeschlagene Melodie fortsetzt, ohne daß dem Hörer deren Übergang in eine andere Stimme zum Bewußtsein gelangt. Zu den Einzelheiten, auf die noch besonderes Augenmerk zu richten wäre, gehören auch die in den letzten Takten wiederum sehr hoch liegenden Flöten und der Eintritt der Harfe oder vielmehr deren Mehrheit. Es kommt da noch ein nicht gerade entscheidendes, aber immerhin erwähnenswertes Moment ins Spiel; besetzt man nämlich die Harfe vielfach (ich erwähnte schon, daß wir deren bis zu sechs auf dem Podium hatten), so kommt es leicht vor, daß sie gegen den Schluß hin, bei dem man ja wohl überall das Zeitmaß um eine Spur zurückhält, um einen milden Ausklang zu schaffen, mit ihren Figuren nicht unbedingt genau zusammengehen. Das macht aber gar nichts aus. Im Gegenteil, ich würde davor warnen, daß man gerade hier scharf rhythmisch spielen läßt, weil dadurch die Zartheit des Klanges beeinträchtigt wird. Die zeitliche Differenz zwischen den Noten ist eine so unendlich geringe, daß sie gar nicht in Betracht kommt, und die Hauptsache bleibt, daß das Werk leise verhallt. Der Hinweis auf diese Einzelheit erscheint mir deshalb geboten, weil ich in der Probe einer Aufführung des Deutschen Requiems in einer großen Stadt, wo drei Harfen besetzt waren, Zeuge davon war, wie der Dirigent unermüdlich mit den Spielern daran übte, daß sie recht scharf rhythmisch spielen sollten und wie gerade unter dieser Pedanterie, die etwas an den Exerzierplatz erinnerte, der Schluß des Werkes stark zu leiden hatte.

Druck von Frankenstein & Wagner in Leipzig.

MT
88
034
T.3

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Ochs, Siegfried
Der deutsche Gesangverein
für gemischten Chor
[1. Aufl.]

UNIVERSITY OF TORONTO
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

(Fortsetzung).

51—53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Bd. I (Sonaten 1—13). 5. Aufl. Geb. M. 3,75. Bd. II (Sonaten 14—26). 4. Aufl. Geb. M. 4,20. Bd. III (Sonaten 27—38). 3. Aufl. Geb. M. 4,20.

54. Istel, Dr. Edgar, Das Buch der Oper. (Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner.) 3. Aufl. Geb. M. 4,20.

56. Kapp, Dr. Julius, Die Oper der Gegenwart. Geb. M. 4,20.

57—58. Leichtentritt, Dr. Hugo, Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band I/II. Geb. je M. 4,20.

59—60. Wetzel, Dr. J. H., Analyse von Beethovens Violinsonaten. 2 Bände, jeder Band geb. ca. M. 5,—.

62. Jarosy, Prof. Albert, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre). 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

63. Schmidt, Dr. Leopold, Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert. 11. bis 15. Tausend. Geb. M. 5,50.

66. Schmidt, Dr. Leopold, Musikleben der Gegenwart. Geb. M. 5,50.

67. Kreutzer, Leonid, Das Wesen der Klaviertechnik. Geb. M. 3,25.

68. Sachs, Prof. Dr. Curt, Die modernen Musikinstrumente. Geb. M. 3,75.

69. Toch, Dr. Ernst, Melodielehre. Geb. M. 3,25.

75. Seiffert, Karl, Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

76. Busoni, Dr. Ferruccio, Von der Einheit der Musik. (Verstreute Aufzeichnungen.) Geb. M. 5,50.

78. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band I. Geb. M. 3,50.

79. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band II. Geb. ca. M. 6,—.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Hugo Riemanns
Musiklexikon
10. Auflage, herausgegeben von Dr. Alfred Einstein.
Preis gebunden in Halbleinen M. 35,–,
in Halbleder M. 42,–.

Hugo Riemann
Geschichte der Musiktheorie
im IX. bis XIX. Jahrhundert
550 S. Gr. 8°. Preis geb. in Halbleinen M. 17,50,
in Halbleder M. 22,–.

Ernst Kurth
Grundlagen des linearen Kontrapunkts
2. Auflage. XII u. 532 S. Gr. 8°. Mit 456 Notenbeispielen.
Preis geb. in Halbleinen M. 22,–,
in Halbleder M. 26,—, brosch. M. 17,–.

Ernst Kurth
Romantische Harmonik
und ihre Krise in Wagners Tristan
2. Auflage. XII u. 576 S. Gr. 8°. Mit 345 Notenbeispielen.
Preis geb. in Halbleinen M. 22,–,
in Halbleder M. 26,–, brosch. M. 17,–.

Ernst Kurth,
Bruckner
Gr. 8°. Ca. 900 Seiten. Preis br. ca. M. 20,—, in Halbleinen ca. M. 26,—,
in Halbleder ca. M. 32,50.

Alfred Lorenz
Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner
I. Band
Gr. 8°. 320 Seiten. Preis br. M. 9,—, in Halbleinen M. 13,–,
in Halbleder M. 18,–.

Ernst Hoffmann
Das Wesen der Melodie
8°, 225 Seiten u. 25 Tafeln, Preis br. M. 9,–, in Halbleinen M. 13,–.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 02 02 06 006 6